

# الشعر والتصوف

الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر

دكتور

إبراهيم محمد منصور



# الشعر والتصوف

الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر

(١٩٩٥-١٩٤٥)

تأليف

د. إبراهيم محمد منصور

مدرس الأدب العربي الحديث

كلية الآداب - جامعة طنطا



بسم الله الرحمن الرحيم

## تصدير

■ يمثل هذا الكتاب محاولة لوضع لبنة في بناء «أصول الشعر العربي المعاصر» هذه «الأصول» التي امتدت وتشابكت، وأنتجت فروعاً تطاولت وتشعبت كذلك، وإذا كان بعض الشعراء يتوهم أنه قد خاصم أصوله القريبة، بل آباءه الأقربين، حتى قال قائلهم :

هَلْ عَادَ لَانْقَاءَ لِمَثْلِي أَنْ يَقُولَ :

«صافية أراك يا حبيبتي كأنما كبرت خارج الزمن»؟  
عهدٌ من الغناء فات(\*)

فما بالنا بجذورهم الممتدة في الزمن حتى امرئ القيس!

ولاشك أن الطريق الآن أصبحت ممهدة بدراسات كثيرة، أفدت منها، وإن لم أعمد إلى تقليد شئ منها أو محاكاته في منهجه. ولقد أشارت الدراسات المبكرة في الشعر العربي المعاصر إلى «التصوف» منذ كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل، إلى كتاب الدكتور إحسان عباس، كذلك مقال الدكتور محمد مصطفى هدارة «النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث» وقد قال فيه بحق «إن النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، لا ترتبط ارتباطاً عضوياً بمذهب أدبي بعينه، فقد توجد في الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية أو الرمزية أو السريالية أو أي مذهب أدبي آخر» فكذلك أرى أن «الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر» يدرس عند كل شاعر منفصلاً عن سواء، ولقد فعلت ذلك في دراستي هذه، لم أستثن سوى مجموعة شعراء الحساسية الجديدة في مصر، فأفردت لهم فصلاً ضممتهم فيه معاً.

وينقسم هذا الكتاب إلى تسعة فصول : الأول بعنوان «الفلسفة الصوفية» ودرست فيه حدود الصوفية، وأقانيم المطلق الثلاثة ( الله - الإنسان - العالم )، والحب الإلهي، والرموز الصوفية. والفصل الثاني «البعد الصوفي في المذاهب الشعرية والفلسفية المعاصرة» وهما فصلان لازمان للتمهيد للدراسة والوقوف على المفاهيم النظرية التي أحاول رصد أثرها في الشعر العربي المعاصر عند الشعراء الذين درستهم بعد ذلك.

(\*) الشعر لحلمى سالم والتضمين من شعر صلاح عبد الصبور.

وأما الفصول التالية : من الثالث حتى الثامن، فقد تناولت فيها بالدرس الشعراء: محمود حسن إسماعيل، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياني، ومحمد الفيتوري، وأدونيس، ومحمد عفيفي مطر. وفي الفصل التاسع (الأخير) درست الأثر الصوفي عند شعراء الحساسية الجديدة في مصر، هؤلاء الشعراء الذين عرفوا باسم شعراء السبعينيات في مصر، أو أحفاد شوقي كما سماهم الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي.

ولقد كان اختياري للشعراء الذين درستهم على أساس توفر النصوص التي يظهر فيها الأثر الصوفي عند الشاعر ظهوراً قوياً يصلح معه للدرس والتحليل. وقد وجدت أن من اخترتهم هم الشعراء العرب الذين تأثروا بالتصوف تأثراً واضحاً فيما بعد الحرب العالمية الثانية على وجه التقريب. وأما الفئة الأخيرة التي درستها في الفصل التاسع فقد تشابهت أساليبهم تشابهاً كبيراً، كما أنهم لم يصلوا بعد إلى مكانة من سبقهم من الشعراء، فلهذا كان من اللائق أن أدرسهم معاً. وإن اقتصاري على شعراء مصر وحدها في هذا الفصل لا يعنى التسليم بأن هؤلاء هم الشعراء العرب في الوقت الحاضر، لكن دواعي المنهج حتمت ذلك، ولا سيما أن هؤلاء الشعراء قد ظهر عندهم الأثر الصوفي واضحاً جلياً، كما أنهم كونوا جمعاً متكاملأً، وفئة امتازت عن سواها، كما سبقني إلى ذلك كثير من الدارسين. كما أنني لم أتمكن من الاطلاع على نصوص للشعراء العرب من نفس الجيل تكفى للحكم عليهم وتناول أعمالهم.

وإنني لأرجو أن يعذرني كل من يقرأ هذا الكتاب ويجد فيه قصوراً أو تقصيراً، فقد عانيت من عدة وجوه معاناة بالغة حتى استطعت إنجازه على هذا النحو، فحينما شرعت في العمل كان علي أن أدخل إلى عالم الصوفية الشائك بغموضه ورمزيته، وتعدد مصادره، وأعترف أن بعض كتب التصوف الحديثة البسيطة والميسرة، ككتاب الدكتور أبو الوفا التفتازاني، كانت معيناً لي، وهدتني سواء السبيل في بداية العمل، ولكني بعد هذه السنوات من الدرس والمعاشرة لكتب التصوف ونصوصه القديمة والحديثة، وجدت أن أعظم من فهم التصوف الإسلامي، وكتب فيه أفضل الكتابات الحديثة هو الدكتور «أبو العلا عفيفي» الذي درس في جامعة «كمبريدج» على المستشرق الإنجليزى نيكولسون R.A. Nicholson، ففضله علينا عظيم، ولا سيما بكتابه «شرح فصوص الحكم لابن عربي»، وبحثه الرائد «نظريات الإسلاميين في الكلمة» وترجمته لكتاب نيكولسون



«دراسات في التصوف الإسلامي» وقد خلدت دائرة المعارف البريطانية اسمه إذ قالت عن رسالته باللغة الإنجليزية عن الفلسفة الصوفية عند محيي الدين بن عربي "The Mystical Philosophy of Muhyid-Din Ibn Arabi 1939". أنها أول محاولة منهجية في اللغات الأوربية لدراسة فلسفة وحدة الوجود عند فيلسوف متصوف من القرن الثالث عشر الميلادي (\*).

وأخيراً فهذا جهدي، وغاية سعيي أقدمه للقارئ ممتناً لكل من ساعدني وآزرني، وأدعو الله القبول والسداد في القول والعمل، وله - سبحانه - الفضل في الآخرة والأولى.

د. إبراهيم محمد منصور  
دمياط في : أول سبتمبر ١٩٩٦م

---

(\*) Encyclopaedia Britannica, Vol. 9, p. 948.



## مقدمة

«لن جيلنا يحرقُ البخورَ لمن يسجد».

«أدونيس»

«أنا لستُ متصوفاً تقليدياً ، لكنّ التصوف

يشحذُ نفسي ويجعلها قادرةً على الاستشراق

والحنس والتشوّف والرؤيا»

«عبد الوهاب البياتي»

■ حينما شرع الشاعر العربي في العصر الحديث، في التجديد الشعري، كان محوطاً بروافد متعددة من الأدبيات والمعارف القديمة والوافدة والمتجددة، وكان عليه أن ينهل منها وأن يستعين بها، بل كان عليه أن يتمثل بعضها فيحاكيه أو ينقل عنه ويقتبس منه، واعياً، بذلك أو غافلاً، قاصداً أو غير قاصد.

ولقد سبق البارودي إلى محاولة التجديد والإحياء، فأتجه إلى النماذج الرائعة من الشعر العربي، يحتذيها وينسج على منوالها، ونجح في ذلك نجاحاً كبيراً، ثم سار على دربه شوقي وحافظ وأضرابهما.

ثم جاء الرومنطيكيون فحاولوا تجديد الشعر العربي، وقدموا محاولات مهمة، شارك فيها المهجريون، وجماعتا «الديوان» و«أبولو»، ولكن محاولاتهم، وكل ما قدموه من مظاهر التجديد وكل ما أحاط بالمجتمع العربي من ظروف في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لم يكن يسمح بتجديد الشعر العربي تجديداً كاملاً، والانتقال به من مرحلة الإحياء إلى مرحلة التجديد الكامل الشامل، إلا بقدر ما تسمح به طبائع الأمور، إذ التغيير في الأدب والفكر والفلسفة والفن، يحتاج من الوقت والدرس والمران ما يجعله أمراً صعباً، يستغرق وقتاً أطول مما تحتاجه التغيرات السياسية والاقتصادية.

وفي مرحلة تالية أتيح للمجتمع العربي أن يعرف من مظاهر الحضارة الغربية المعاصرة عدة أدوات جديدة، منها الصحف والإذاعة والكتب المنقولة من اللغات الغربية،

وطلاب العلم الذين عادوا بعد الدراسة فى جامعات الغرب لينقلوا إلى مجتمعاتهم بعض ما عرفوا من علوم الغرب وفنونه وآدابه وفكره وفلسفته، كذلك نشر المستشرقون عدداً وافراً من كتب التراث العربى التى ظلت حبيسة فى خزائن الكتب مئات السنين.

وكان الغرب قد عرف نتائج الثورة العلمية والصناعية، وظهرت نتائج النظريات الكبرى، فى العلم والاقتصاد والطب والفلسفة، كالنسبية لأينشتين والتطور لدارون، ورأس المال (الماركسية) لكارل ماركس، ونظريات فرويد فى علم النفس، كما وقعت حريان عالميتان لم يسلم العالم العربى من آثارهما. ووصل الغرب إلى المرحلة التى أصبحت فيها الآلات تدعى «المسيح الجديد»، كما أطلق عليها هنرى فورده<sup>(١)</sup>.

كانت كل هذه الوقائع والتطورات مخاضاً لميلاد فكر جديد وواقع جديد فى المجتمع العربى، وكما كانت ثورة ١٩١٩ فى مصر مقدمة ونموذجاً للتحرر والاستقلال استفاد منه العرب، وحتى الهنود، وكثير من بلاد المشرق، كذلك كانت الحركة الرومنتيكية العربية بشعبها الثلاث (المهجر والديوان وأبولو) حلقة مهمة من حلقات التطور والتجديد التى حققها الأدب العربى الحديث ولاسيما الشعر.

وفى مرحلة تالية، كان شوقى قد رحل (١٩٣٢) وسبقه جبران خليل جبران (١٩٣١) وكف نعيمة عن كتابة الشعر، كما انصرف عنه أيضاً المازنى، وتفككت جماعة الديوان، فجاء شاعر من أقصى البلاد من صعيد مصر وانتسب إلى جماعة «أبولو»، ذلك الشاعر هو محمود حسن إسماعيل، الذى نشر أول ديوان له بعنوان «أغاني الكوخ»، (١٩٣٤) وقد نشره وهو بعد طالب فى كلية دار العلوم، وكان الشاعر الرومنتيكى الكبير إبراهيم ناجى ما يزال يشدو مع على محمود طه بألحانها العذبة، فتتلمذ لهم الشعراء الجدد، وكان تأثير محمود حسن إسماعيل على الجيل الجديد أقوى وأشد.

ثم أخذت مظاهر التغير الاجتماعى، وأثر العوامل التى ذكرناها تظهر فى نظرة الجيل الجديد من الشباب الطامحين لتجديد الشعر العربى، فاتجه هؤلاء النفر من الشعراء الجدد لقراءة الأساطير اليونانية والعربية، وعرفوا الشعر الغربى معرفة مباشرة وأكثر تعمقاً، كما عرفوا مدارس النقد الغربى، فأخذوا ينسلخون شيئاً فشيئاً عن الاتجاه التجديدى المعاصر لهم وهو «روافد أبولو» كما أسماها الدكتور محمد مندور<sup>(٢)</sup>. وكما ابتدأ الرومنتيكيون الأوائل بمهاجمة شوقى والشعر التقليدى، كذلك هاجم الشباب الجديد شعراء الرومنتيكية، ولم يسلم الشعر القديم كذلك من نقدهم.

لقد تعددت مظاهر التجديد عند الجيل الجديد من الشعراء الذين أخذوا يكتبون ما سمي «الشعر الحر» فاتصلوا بمذاهب الأدب الغربي من رمزية وسريالية وواقعية ورومنتيكية، كما عرفوا من الأدب العربي نفسه جوانب لم يكن لها من الأهمية قبل هذا العهد ما يلفت الشعراء إليها كآلف ليلة وليلة، وكان لبحوث المستشرقين وما نشروه من الكتب العربية أهمية كبيرة في لفت الأنظار إلى بعض المصادر المهملة من التراث العربي ومن تلك المصادر، كتب التصوف، من شعر ونثر، فاتجه إليها الشعراء شيئاً فشيئاً، حتى غدا الآن من أوضح الاتجاهات في الشعر العربي الحديث.



### ولكن، ما التصوف الذي عرفه الشاعر العربي المعاصر؟

لقد عرف الشعراء العرب في العصر الحديث التصوف باعتباره «تراثاً» يقرأونه، لا سلوكاً وديناً يعتقونه، يستوى في ذلك الفلسفة الصوفية المعروفة في الحضارة الغربية قديماً وحديثاً باسم Mysticism، أو التأمل الهندي Nirvana<sup>(٣)</sup>، أو التصوف الإسلامي Sufism، ويستوى في ذلك مذهب وحدة الوجود الفلسفي العميق Pantheism، والطرق الصوفية المعروفة التي يسلك فيها الدارويش والمجاذيب أنفسهم في طول البلاد الإسلامية وعرضها، بعد أن فقدت كثيراً من أهميتها في العصر الحديث.

لم يمارس الشاعر العربي المعاصر التصوف العملي، أو كلفسة، يتوحد فيها المتصوف مع المطلق، ويتصل به اتصالاً مباشراً، يتسم بالصفاء، «صفاء المعاملة مع الله»، فذلك هو التصوف كما مارسه أهله من متصوفة الإسلام. ولقد قرر الشعراء أنفسهم هذا الأمر، الذي استبان لنا صحته من الدراسة الحالية، فقال محمد عفيفي مطر: «ليس بين الشعراء من قال أن تجربته الشعرية نتاج انضوائه تحت علم «طريقة، أو تعبير عن سلوك طريق»<sup>(٤)</sup> وينعى عبد الوهاب البياتي على الشعراء العرب المعاصرين عجزهم عن التعمق والوصول إلى نتيجة مؤكدة، وهدف محدد حينما اتجهوا إلى داخل نفوسهم، فما جنوا إلا العقم والإحباط فيقول: «معظم الشعراء العرب المعاصرين لا يمتلكون البنية المادية والروحية التي كان يمتلكها الشعراء المتصوفة؛ ولهذا فإن رحلة بعضهم نحو الداخل أو نحو الذات كانت رحلة نحو العقم والصمت، وواجهت اليباب والإحباط؛ لأن هذه الرحلة نحو الداخل تحتاج بجانب البنية الروحية والمادية إلى

الرؤيا الفلسفية أيضاً، التي تطرح الأسئلة على الذات، وأغلب الشعراء العرب الآن لا يمتلكون هذا النفس»<sup>(٥)</sup>.



لقد كان الشاعر المعاصر وما يزال يعاني معاناة بالغة من التششت والتمزق والانجذاب نحو عالمين، كل منهما مغاير للآخر، عالم الغرب وحضارته، وعالم الشرق وواقعة المؤلم، وعالم الماضي وقوة سطوته، وعالم الحاضر وأسر إحباطاته وثقل وطأته الراسخة فوق نفسه وعقله وقلبه.

وإن تلك القيود التي تكبل الفنان، والشاعر العربي واحد من «أهل الفن» الذي نغنيه، ما تزال تمنعه من «الغرام الكامل» مع الكون، ولا بد أن كل شاعر أصيل يحاول أن يصل إلى تلك «الحالة»، حالة التوحد مع المطلق، حالة العشق الصادق للوجود، ولكن الشاعر العربي المعاصر إذا لم يكن قد حقق ذلك بصورة كاملة، فإنه قد حاول، ولكن تلك القيود كما قلنا كانت تشده وتجذبه جذبا مانعة إياه من الوصول إلى «الصفاء» و«الفناء» في المطلق، وهو بعد معذور في أغلب الأحيان، فما المطلق بالنسبة له؟ إنه حائر لا يدري ماهو :

مَنْ جِيلِنَا يَحْرِقُ الْبُخُورَ لِمَنْ يَسْجُدُ

وَإِيْلهُ تَرَى يَعْبُدُ ؟<sup>(٦)</sup>

ولقد غامت الرؤية في عيني الشاعر المعاصر حتى غدت السماء مصدراً للظلمة لا للنور :

إِنْ قُلْتُ يَا سَمَاءُ

تَكُونُ فِي فَلَكِ الْعَيْنَيْنِ

كَوَاكِبُ الظُّلْمَةِ وَالنَّهَارِ<sup>(٧)</sup>

هل بلغ الشاعر المعاصر من الجفوة إلى هذا الحد ؟

لا نريد أن نقسو في الحكم فتسلم بذلك، ولكن نعود إلى تلك القيود، التي نود أن نؤكد عليها، إذ كانت دائما تتأكد وطأتها على الشاعر، فتستغرق عالمه، ولو حاول

الفكاك منها لم يفلح أبداً، وربما أخذ التصوف وسيلة، يستعين بها على تحمل الألم، ولكنه لم يسلك نفسه في «الطريق» أبداً؛ لأنه ما يزال مقيداً، وهل كان «محمود درويش» مثلاً يستطيع أن يفلت من قيده الراسخ في رسغيه وقدميه، إذ يكتب قصيدته «الهدهد» وأمامه عمل الشاعر الفارسي المتصوف «فريد الدين العطار»، «منطق الطير»؟ إنه لا يستطيع وهو بكامل وعيه يكتب شعره، غامساً قلمه في دم القلب :

قال الهدهدُ السكرانُ: طيروا كي تطيروا. نحن عُشَّاقٌ وحَسْبُ  
قلنا: تَعَيْنَا من بياض العشق واشتقنا إلى أم ويابسةٍ وأبٍ  
هل نحن مَنْ كُنَّا وما سنكون؟ قال: تَوَحَّدُوا في كل دربٍ  
وتبحَّروا تصلُّوا إلى مَنْ ليس قدركه الحواسُّ. وكُلُّ قلبٍ  
كونُ من الأسرار. طيروا كي تطيروا. نحن عُشَّاقٌ وحَسْبُ  
قلنا، وقد مِتْنَا مراراً وانتشِينَا: نحن عُشَّاقٌ وحَسْبُ.  
منفَى هي الأشواقُ. منفَى حُبُّنَا. ونبيدُنَا مَنْفَى. ومنفَى  
تاريخُ هذا القلب<sup>(٨)</sup>.

إن الشاعر هنا لم يزايله «الدوق» ومن الظلم أن نتجاهل ألمه وعذابه، حينما يشكو السغب والتعب، من «بياض العشق» ولا ينبغي أن نعامله بقسوة كما كان العطار يصنع مع الطيور، فكان الهدهد، في منطق الطير، يشدد النكير على من يتخلف أو يحاول التملص وتقديم الأعذار عن السير في طريق العشق. طريق الحقيقة للوصول إلى حضرة الحق. والشاعر هنا يستبدل بـ«السيمرغ» عند «العطار» «أما ويابسة وأب» «إنه لا يتخلى عن السوى، ويفنى في المطلق، بل على العكس هو يطلب ذلك السوى بديلاً للمطلق، ولكنه معذور فيما يصنع، أليس يطلب حقاً كان العطار نفسه يمتلكه؟ فكان كل «درويش» في أرض الإسلام، على مدى التاريخ يمتلك حق «الرحيل» والإقامة و«السفر» بدون وثيقة رسمية، فما بال «درويشنا» لا يستطيع العودة إلى أرض آبائه وأجداده وإلى بيته وأهله في فلسطين؟ لقد غدت خمرة الحب، والعشق وكل معاني «علم القلوب» تساوى معنى واحداً هو «النفى» فما بالنا نقسو على الشاعر؟».



وكما عانى الشاعر العربي المعاصر من الغربة، والعوز المادي، والاستبداد السياسى، والنفى والاغتراب النفسى والوجودى لأسباب تتعلق بأحوال وطنه وقومه فى أرض بلاده، كذلك مارست الحضارة الغربية الغالبة تأثيرها السلبي عليه فى إلحاح وتسلسل. ولقد كانت دعوة «هنري فور» التى أشرت إليها - بإحلال الآلات محل المسيح - بداية ظهور الأدلة الحاسمة على أن «التقنية، ستأخذ شيئاً فشيئاً أن تحل محل أقانيم المطلق الثلاثة «الله، والإنسان، والطبيعة». والحق أن هذه النتيجة التى وصلت إليها المجتمعات الغربية على يد عتاة الرأسمالية وأباطرة الصناعة، كان لها جناح آخر يعضدها، تماماً من الجهة المقابلة ذلكم هو النظام الشيوعى الذى ساد بانتصار البلاشفة فى روسيا سنة ١٩١٧م، فأصبح للعصر المادي جناحان أحدهما: الآلات، والآخر: النزعة المادية الماركسية، ثم إنهم جميعاً كانوا أرباباً للنزعة الإنسانية الإلحادية، بكل مظاهرها، تلك النزعة التى أعلنت دون مواربة أو تردد أن «الله، قد مات، وأصبح لزاماً على الفلاسفة الذين يتحدثون عن «الروح، وعن «الإخاء الإنسانى، وكل تلك المعانى، التى تدم العصر المادي، الذى يعبد العلم والتقنية من دون الله، ويدعون إلى حماية الإنسان من آثاره المدمرة، أن يجدوا بديلاً للدين، فاتهموا إلى إحداث مفهوم جديد لله وللدين، فزعم فريق منهم أن الله هو الذات الشاملة فى كل منا، وهو إرادتنا الخيرة، وزعم فريق أن الله هو التفاعل المتبادل بين الأفراد والجماعات والعصور، وأصبحت كل دعوة منظمة تنظيمياً اجتماعياً تتجج فى كسب ولاء الناس وعواطفهم ديناً من الأديان، وعلى هذا الأساس تصبح كرة القدم ونقابات العمال والأحزاب السياسية والجيوش، بل جمعيات الشعر أيضاً، ضرورياً من النشاط الدينى.<sup>(٩)</sup>

ومارس الأدب دوره كذلك فى وراثة «عرش الله» أو على الأقل «مشاركته» فى ملكه بدعوى مساعدته على البقاء لا فكان الشاعر الألماني ستيفن جيورجه S.George (١٨٦٨-١٩٣٣) يرى أن الشعراء نوع من الكهنوت، وأن الشعر هو رسالة السحرة، والمشتغلين بالأسرار والباحثين عن بواطن النفوس، إن للشعر بعداً دينياً إذ هو يشبع الإحساس بما هو إلهى، بعد أن خلا العالم من الشعور بالألوهية.<sup>(١٠)</sup> كذلك حاول «كزانتزاكيس، أن يخلق ديانة تركز على الأفكار المعادية للمسيحية عند نيتشه وماركس، فهو يعلن فى الواقع «أن على الإنسان أن يتوقف عن اعتبار نفسه مخلوقاً عبداً لله، ويتبين أنه مخلوق مساو له، بل أكثر من ذلك فى الحقيقة، فهو يضيف أنه دون جهد



الإنسان فإن الله سيموت، ومن ثم فإن الإنسان من خلال مساواته لله في عملية الخلق يغدو هو الذى يخلص الرب،<sup>(١١)</sup>

لقد توصلت الحضارة الغربية إلى النقطة التى غدا فيها أغلب المفكرين والأدباء، يتواطأون على نصرته أى دين إذا كان «من عند غير الله» وفى نفس هذا الوقت كان الشاعر العربى يعمل بهمة ودأب لتجديد الشعر العربى، ومن أسف أنه كان يتجه ببصره نحو النموذج الغربى، وبالع فى تقليده، ففدا كل ما هو «من عند غير العرب» جيداً ومقبولاً وحقيقاً بالاتباع، وهذا ما صنفته جماعة مجلة «شعر»، وكانت الرومنطيقية العربية هى المدرسة السائدة «فتطرف شعراء مجلة شعر فى رفضهم للرومنطيقية... مما أدى إلى تسميتهم بشعراء الرفض، وهؤلاء وقعوا تحت تأثير الشعر الرمضى السورىالى الفرنسى، وأصبحت لهم نظرية فى الشعر ذات مدلولات ميتافيزيقية وصوفية»<sup>(١٢)</sup>.

لقد لبست الدعوى لرفض الشعر العربى، ورفض الرومنطيقية تحديداً، ثوب التجديد والتطوير، فشارك فيها جيش عظيم من الشعراء والأدباء، واستبان لنا فى هذا الكتاب أنهم كانوا يتعلمون من هذا الشعر الرومنطيكى وينسجون على منواله، ثم يعودون للتكرار له والهجوم عليه، وهذا الحكم لا ينصرف إلى الجميع، ولكننا نؤكد أن الأغلبية صنعت ذلك وساعدهم من النقاد خلق كثير، ولم نجد من يعترف بفضل هؤلاء الرومنطيكين إلا «صلاح عبد الصبور ومحمد الفيتورى».

كذلك قامت دعوة لرفض الحضارة العربية ولبست ثوب التجديد الروحى والفكرى، فدعا أصحابها إلى الثورة الروحية التى قالوا إن هذا الوطن (العربى) فى أشد الحاجة إليها، ثورة على ما ألف من قيم وما اصطلىح عليه حتى الآن من أوضاع، فهو فى أشد الحاجة إلى أن يطرح هذه النظرة القديمة فى الوجود وفى الحياة، كى يضع مكانها نظرة أخرى، كلها خصب، وكلها قوة، وكلها حياة، هكذا كتب د. عبد الرحمن بدوى فى سنة ١٩٣٩ يدعو إلى تحقيق نوع من الحضارة زاهر ممتاز<sup>(١٣)</sup>.

إن من وقعوا عن وعى وعن قصد فى حبائل المفهومات الغربية «لله، وللإنسان، وللطبيعة، وللتقدم، خلال الخمسين سنة الخالية، كان تأثيرهم عظيماً فى النتاج العربى فى الفكر والفن، ونحن نضرب المثل هنا باثنين أحدهما شاعر وناقد هو على

أحمد سعيد (أدونيس) الذي كان على رأس جماعة مجلة «شعر»، وما يزال له إسهاماته الشعرية والنقدية وله مريدوه ومروجو أفكاره، والآخر هو المفكر والكاتب والمترجم الدكتور عبد الرحمن بدوي الذي أثرت ترجماته العديدة، سواء لبحوث المستشرقين أو للأدب والفلسفة الغربية، تأثيراً عظيماً على هذا الجيل كله، فهما يمثلان «حالة نموذجية، للمفارقة والتناقض العجيب، فبينما، يدعو كل منهما، إلى التجديد والثورة فى الفكر والشعر العربى، فإنهما يقفان موقف العداء السافر للثقافة العربية، فيعلن أدونيس دون موارد أن المعرفة العربية السائدة معرفة غير نقدية، وغير علمية، وغير فكرية، وغير فلسفية، وأن الشعر والفن يمارس بطريقة غير شعرية وغير فنية، ويخلص إلى أن الثقافة العربية المهيمنة مجموعة من المؤسسات الاجتماعية - الأخلاقية - السياسية، إنها ثقافة بلا ثقافة. وعلى ذلك فهو يدعو إلى «اختراق» الموروث، ولاسيما النص الدينى (القرآن) فهو لا يوافق على إعادة تدوين التراث ولا إعادة قراءته، بل نحن مطالبون بما هو خلاف ما صنعه السلف جميعاً، فعملهم كله لا يجدى<sup>(١٤)</sup> كذلك وصلت إلينا من باريكس آخر آراء عبد الرحمن بدوي فى العرب والحضارة العربية، وفحواه أن العرب القدماء يشكون من فقر فى العبقريّة وأن المعاصرين منهم متهمون بالجهل ومآلهم إلى البحر، بينما يضع نفسه هو فى مصاف أعظم الفلاسفة فى العالم<sup>(١٥)</sup>.

إن هذا التيار «الفكرى» بحاجة إلى وقفة وإلى درس ومراجعة، فأصحابه - ومنهم أدونيس وعبد الرحمن بدوي- قد بلغوا من العمر مبلغ الشيوخ المجريين، ومن الشهرة مبلغ الأعلام، ومن التأثير مبلغ الموجهين والمعلمين، ومع ذلك فإن الدعوة لنبذ «روح الحضارة العربية» واستبدال روح جديد بها، يستمد من روح الحضارة الغربية - التى غدت بلا روح كما نعلم- ما تزال قائمة، وما تزال متجددة، وليس مما يليق تجاهل دراسة هذا التيار وأثره على الفكر العربى والشعر العربى .

عاملان كبيران إذاً أثرا تأثيراً بالغاً على الشاعر العربى المعاصر هما : العامل الداخلى المتعلق بالمجتمع وتطوره وما مار فيه من حركات وتغيرات اقتصادية وثقافية وسياسية، والعامل الخارجى الناشئ عن الاتصال بالغرب اتصالاً قوياً بلغ حد طمس الهوية العربية، وما الاستعلاء على العرب، من بعض أبناء العرب أنفسهم إلا دليل صادق على ما بلغته الأمور من الخلط والتشويه. ولقد كان للشعر أسوأ الحظوظ فى هذا الجو الملبد بغيوم «الحرب على العرب». ففي حين حاول كتاب المسرح مخلصين أن يجعلوا منه

مسرحاً عربياً، فحاول يوسف إدريس، وحاول ألفريد فرج، وحاول سعد الله ونوس، وساعدهم ناقد رشيد هو الدكتور علي الراعي، فكان لكل ذلك نصيب من النجاح، وفي الرواية والقصة أبدع العرب المعاصرون وجددوا حتى صار «تراث» القصة العربية المعاصرة من الاتساع والتجديد والتنوع بحيث يكون مكتفياً بنفسه، وقادراً على الإضافة إلى التراث العالمي، وقد أضاف كثيراً بحق وما يزال يضيف. وبينما كسب المسرح والرواية والقصة كثيراً وصار لها دولة في عالم الأدب العربي المعاصر - مع اعتبار عامل الأمية وتأثيره على عدد القراء مقارنة بالغرب - فإن الشعر قد خسر موقعه باعتباره «ديوان العرب» وغدا هذا العصر، عصر الرواية أو زمان الرواية، وليته كان زمان الشعر أيضاً، كما تمنى د. علي الراعي<sup>(١١)</sup> وكما نتمنى معه.

إن تتبع الآثار التي أحدثتها العوامل التي ناقشتها فيما سبق، وغيرها من العوامل في تطور الشعر العربي المعاصر، بحاجة إلى دراسات عديدة ومتعمقة حول هذا الشعر. ولقد حاولت في هذا الكتاب أن أتبع الأثر الذي أحدثته «معرفة» الشاعر المعاصر بالصوفية، وبالتراث الصوفي بمعناه الواسع، الذي يشمل التصوف الديني والفلسفي، الشرقي والغربي، القديم والحديث، تصوف الاتحاد مع المطلق والحلول فيه، أي مطلق كان، وتصوف العمق في الفكر والشعور.

ولقد اخترت طريقة في الدرس ومنهجاً لم أقلد فيه أحداً ممن كتبوا دراسات في الشعر العربي المعاصر حاولوا فيها رصد مؤثرات أو تبين اتجاهات. وكان منهجى منطلقاً من إيماني بأن كل شاعر له اتجاهه الخاص، ولا أقول «تصوف»، فليس الشاعر المعاصر «متصوفاً»، ولكن كما يقول البياتي : «التصوف يشحن نفسى ويجعلها قادرة على الاستشراق والحدس والتشوف والرؤيا»<sup>(١٢)</sup>. فإذا كان الشعر نفسه لوناً من التصوف فإن الاختلاف بين الشعراء يكون «بلاغياً» و«دلالياً».



ولا يفوتني أن أشير في هذه المقدمة إلى ألوان من التصوف في الشعر المعاصر لم تدخل في هذه الدراسة، كشعر طاهر أبو فاشا الذي عني فيه بالتصوف، وكان طاهر أبو فاشا على اتصال بعالم التصوف وكان قادراً على الولوج فيه من أوسع أبوابه، ذلك أنه نشأ في بيئة كانت تعنى بالتصوف عناية خاصة. هي بيئة مدينة دمياط في مطلع هذا القرن، وقد رأيت في بعض مكاتبات دمياط مخطوطاً بقلمه بعنوان «وَرْد سَحَر»،

ولكن الشاعر أهمل ذلك كله، وأهمل الشعر نفسه، واتجه إلى الإذاعة وإليه يرجع الفضل في إحياء ألف ليلة وليلة خلال السنوات التي كان الناس يسمعونها في الإذاعة شغوفين مواظبين، ومن أشعاره الصوفية عدة قصائد، كتبت خصيصاً لتغنيها أم كلثوم على لسان رابعة العدوية في الإذاعة المصرية، ومن هذه القصائد قصيدة بعنوان «أحبك حبين»، وجعلها نسجاً على منوال رابعة العدوية، وضمنها الأبيات الشهيرة المنسوبة إليها، فقال :

عَرَفْتُ الْهَوَىٰ مَدُّ عَرَفْتُ هَوَاكَ      وَأَغْلَقْتُ قَلْبِي عَمَّنْ سِوَاكَ  
وَقَمْتُ أَنَا جِيكَ يَا مَنْ تَرَى      خَفَايَا الْقُلُوبِ وَلَسْنَا نَرَاكَ  
(أَحِبُّكَ حُبِّينِ: حُبَّ الْهَوَىٰ،      وَحُبًّا لِأَنَّكَ أَهْلٌ لِذَاكَ)..<sup>(١٨)</sup>

ولم يتح المنهج الذي اتبعته في الدراسة، لبعض الرؤى الصوفية أن تدخل أيضاً هنا، كرؤية محمود درويش للأرض والحببية، فالمحبة والوطن يحل أحدهما في الآخر حلاً، يجعل الشاعر يستبدلها بالمطلق الذي ييغى التوحد معه، وهذا الملمح ظاهر في شعره كله بحيث يحتاج إلى دراسة خاصة، وقد ورد في بعض نصوص الشاعر نفسه قوله :

فِدَائِي الرِّبِيعُ أَنَا، وَعَبْدُ نَعَاسٍ عَيْنَيْهَا  
وَصُوفِي الْحَصَى، وَالرَّمْلُ، وَالْحَجَرُ<sup>(١٩)</sup>

وليس لمحمود درويش نصوص تأثر فيها تأثراً مباشراً بالتصوف، إلا ذلك النص الذي اقتبسنا منه مقطعاً فيما سبق، وهو قصيدة «الهدهد» (١٩٩٠م).

وأيضاً أهملت هذه الدراسة شعر الحب الكثير الذي أبدعه أغلب الشعراء العرب ممن لم ندرسهم، وكانت صورة المحبوب فيه صورة أقرب إلى صورة الأنثى الخالقة، التي تبلغ درجة عالية من سمو، وتتعالى على الحسية والشبقية والأوصاف البشرية المعهودة، فالمحبة تسكن في السماء، ولا يضعف الشاعر أمامها كما كان قيس وبشر وعروة، ولكنه يرتفع بالمحبيب إلي درجة تجعله شبيهاً بليلي وعفراء من محبوبات الشعراء العذريين، وأقرب إلى عين الشمس والبها محبة ابن عربي في ترجمان الأشواق أيضاً، وهذا الملمح كثير الوجود في الشعر العربي الحديث، نلقاه عند

الرومنتيكيين الذين درسناهم والذين لم ندرسهم كأبي القاسم الشابي، وإبراهيم ناجي وغيرهما، بل إن هذا الاتجاه وجد في بعض شعر نزار قباني، الذي ابتعد فيه عن الحسية فنراه يقول في بعض المواضع :

لا تَسْأَلُونِي مَا اسْمُهُ حَبِيبِي    أَخْشَى عَلَيْكُمْ ضَوْعَةَ الطُّيُوبِ  
وَاللَّهُ لَوْ بُحِثَ بِأَيِّ حَرْفٍ    تَكْدُسَ اللَّيْلُكَ فِي الدُّرُوبِ

فهذا محبوب يفوح طيباً، ويسقط بذكر حرف من اسمه وابل من أزهار الليلك يملأ الطرقات، ويتكدس في الدروب، إنه معشوق سماوي، وعشقه عشق صوفي.

● ● ●

## هوامش المقدمة

- (١) بيتر دروكر: المجتمع الجديد، تشريح النظام الصناعي، ترجمة د. راشد البراوي، مؤسسة فرانكلين، القاهرة ١٩٦٧م، ص ٢٣.
- (٢) في كتابه : الشعر المصري بعد شوقي.
- (٣) النرفانا في الفلسفة الهندية هي إفتاء الذات الفردية في الكل دون فقد الوعي، وتفترق عن الفناء في التصرف الإسلامي بأن الفاني يفنى عن ذاته لكنه يبقى بالله (راجع المعجم الفلسفي ص ١٩٩). وقد رفض الكاتب البوذي «ناجاسينا» أن يصف حالة النرفانا، معترضاً على مصطلحات من قبيل «النرفانا هي...» والمعنى الحرفي للنرفانا هو الفناء، وفي البوذية تعود إلى انطفاء أو اندراس نار الجشع والغضب والخداع والكذب، راجع : John M. Steadman; The Myth of Asia, Aclarion Book, 1969, p. 56.
- (٤) مجلة القاهرة، عدد ٧٣، ص ٥٥.
- (٥) البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا ص ١٩-٢٠.
- (٦) أدونيس : الأعمال الكاملة ١ : ١٣٢.
- (٧) محمد عفيفي مطر: رباعية القرح ص ٦٧.
- (٨) محمود درويش : الهدهد، مجلة الكرمل عدد ٣٨، قبرص ١٩٩٠م، ص ٣٩.
- (٩) راجع حول النزعة الإنسانية كتاب : الفلسفة ، أنواعها ومشكلاتها، تأليف : هنتر ميد، ترجمة د. فؤاد زكريا. ط٢، نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٥م، ص ٣٩٩.
- (١٠) راجع كتاب د. عبد الرحمن بدوي : الأدب الألماني في نصف قرن، الكويت ١٩٩٤م، ص ٢١.
- (١١) كولن ولسن : الشعر والصوفية، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت ط٢، ١٩٧٩م، ص ١٦٣.
- (١٢) راجع د. محمد مصطفى بدوي : الشعر العربي بين التقاليد والثورة، مجلة عالم الفكر عدد ٣، مجلد ١٩، الكويت ١٩٨٨، ص ٩٤.
- (١٣) د. عبد الرحمن بدوي : مقدمة كتاب «نيتشه»، الطبعة الخامسة، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٥م، ص ط.
- (١٤) راجع : أدونيس : خواطر في النقد، مجلة فصول عدد ٣، ٤، مجلد ٩، القاهرة ١٩٩١ ص ١٦١ وهذا مثال واحد من كتاباته العديدة التي يكرر فيها هذه الآراء، وقد أشرنا إلى بعضها أيضاً في الفصل السابع من هذا الكتاب.
- (١٥) كاظم جهاد: أنا الفيلسوف الوحيد، والشعر الحديث ثقافة، حديث مع الدكتور عبد الرحمن بدوي في مجلة الكرمل عدد ٣٨، قبرص ١٩٩٠. وراجع أيضاً موسوعة الفلسفة (جزءان) له.
- (١٦) راجع: هذا زمان الرواية، ليته أيضاً كان زمان الشعر! د. علي الراعي، مجلة فصول عدد ربيع ١٩٩٣م.
- (١٧) عبد الوهاب البياتي ومحبي الدين صبحي : البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا ص ٨١.
- (١٨) راجع طاهر أبو فاشا: راهب الليل، ط١، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٣م، ص ٨٩. ومن القصائد الصوفية في هذا الديوان أيضاً: لغيرك ما مددت يدا، حانة الأقدار، يقولون لي غنى، في بحار الندم، وصحبة الراح، وكلها مما تغنت به أم كلثوم.
- (١٩) محمود درويش : ديوانه، دار العودة، ١٩٧٧م، ج١ ص ١٦٥.



الفصل الأول

## الفلسفة الصوفية

- حدود الصوفية
- الله - العالم - الإنسان
- الحب الإلهي
- الرمز الصوفي





## ● ● حدود الصوفية :

يبدو أن الأسئلة التي يمكن أن نطرحها حول الشعر والشاعر ليست بعيدة عن تلك الأسئلة التي نسألها عن الصوفية، وإذا كنا سنشرع في دراسة عن الشعر والصوفية أو أثر الصوفية في الشعر فبإمكاننا أن نسأل أولاً عن الصوفية ما هي ؟ وعن صلة الصوفية بالدين والفلسفة والشعر.

فإذا بحثنا عن تعريف للتصوف في المعاجم والمصادر المختلفة فلن يكون أمامنا تعريف واحد أو تعريضان، بل تعريفات كثيرة متباينة، فالتصوف نشاط ثلاثي الأبعاد، إذ له جانب سيكولوجي وجانب فلسفي وجانب ديني.<sup>(١)</sup> وهذه الجوانب الثلاثة مرتبط بعضها ببعض إذ الهدف واحد هو كما يقول كاتب مادة : Mysticism في دائرة المعارف البريطانية «التوحد مع الإلهي أو المقدس»<sup>(٢)</sup> أو كما يقول الجرجاني «هو صفاء المعاملة مع الله تعالى»<sup>(٣)</sup>.

والتصوف معروف في كل الحضارات والأديان منذ قديم الزمان وتستخدم كلمة صوفية Mysticism في اللغات الأوروبية للدلالة على الصوفية بوجه عام، أما كلمة تصوف sufism فهي كلمة حديثة استخدمت أول مرة في ألمانيا سنة ١٨٢١م كما يقول إدريس شاه<sup>(٤)</sup>. وقد شهد القرن العشرون عودة الاهتمام بالصوفية في الغرب لأسباب تتعلق بالغرب نفسه<sup>(٥)</sup>.

ولو وضعنا تعريفاً للتصوف باعتباره سلوكاً، في مقابل تعريفه باعتباره فلسفة أو نظرة في الحياة، لتبين لنا أن التصوف في جانبه السلوكي هو أقرب إلى التصوف الديني، وأما تعريفه باعتباره نظرة أو فلسفة حياة فهو فكر وفلسفة<sup>(٦)</sup>. وهذا التعريف الأخير هو الأقرب لنظرة الغرب، ويخلصها قول ألبرت أشفيتسر : «إن كل نظرة في الحياة والعالم ترضى الفكر هي تصوف»<sup>(٧)</sup>. وبرغم تباين هاتين النظرتين- تلك الدينية السلوكية، وهذه الفكرية الفلسفية- فإننا مضطرون للجمع بينهما في سياق حديثنا؛ لأننا قد نتوسع في تفسير صوفية بعض الشعراء العرب المعاصرين، بهذا التصور الرحب للصوفية بعيداً عن النظرة الدينية والسلوكية، ولو شئنا أن نجعل الغزالي ممثلاً للنظرة الأولى لجعلنا عمر الخيام ممثلاً للنظرة الثانية وكلاهما له ذكر في الشعر العربي المعاصر.



وتختلف الصوفية الدينية مع مفاهيم الفقهاء المعتادة، ولذا تسمى الصوفية علم الحقيقة فى مقابل الفقه أو علم الشريعة، وقد هاجم الفقهاء الصوفية هجوماً عنيفاً، وهجوم أبو الفرج ابن الجوزى فى كتابه تلبیس إبليس، وابن تيمية فى فتاويه، معروف، ومع ذلك استطاع كثير من الصوفية الجمع بين الفقه والتصوف، وهم من يتسمون بأصحاب التصوف السنى، وقد جمع القشيرى أخبارهم وأقوالهم فى رسالته المعروفة باسم الرسالة القشيرية، أما الغزالى فلم يَرْتَقِ تَقاضاً بين الفقه والتصوف، فليس المتصوفة فرقة فى مقابل الفقهاء، كما هم فرقة فى مقابل علماء الكلام، والباطنية، والفلاسفة<sup>(٨)</sup>.

وارتبط التصوف الإسلامى بعقائد وأفكار متعددة كانت بمثابة روافد صغيرة عديدة تصب فى تياره الضخم القائم على الأصول الإسلامية، فارتبط بالتشيع وبالباطنية، فكان متفلسفة الصوفية «هم أقرب المفكرين التياثاً بتيارات الباطنية، كما يقول الدكتور محمد على أبو ريان<sup>(٩)</sup>. وكان لدخول هذه المؤثرات فى فكر الصوفية يد فى اتهام كثير منهم بالإلحاد، فقتل منهم الحلاج مصلوباً سنة ٣٠٩هـ، وقتل السهروردى الإشرافى سنة ٥٨٧هـ، واختلف الناس فى ابن عربى (ت ٦٣٨هـ) والعفيف التلمسانى (ت ٦٩٠هـ) وعمر الخيام (ت ٥١٥ هـ) وكلهم شعراء ومن مفكرى الإسلام الصوفيين المتفلسفين، وكانت شطحات الحلاج، وقول الآخرين بوحدة الوجود السبب فى وقوع الصدام مع الفقهاء ومع السلطان، وأما الخيام فريما كان ماورد فى شعره من نفمة اللادرية هو الذى دفع الناس للشك فى عقيدته، فهو لا يقر بالإيمان الصريح الواضح ولا يعرف الدين بمفهومه المعتاد وإنما كما قال :

عقيدتي هي احتساءُ الخمر والعيشُ الرغيد

ومذهبي هو الفراغُ من الكفر والدَّيْن<sup>(١٠)</sup>

وإذن فكما اتسع مفهوم التصوف فى الغرب ليشمل تصوف المسيحيين والملحدين، فقد اتسع التصوف فى الإسلام كذلك، ولكنه كما أظن لم يقر الإلحاد الصريح ولا الكفر الصريح على الإطلاق.



أما في الغرب فهناك الصوفية المسيحية ولها إبداعاتها المعروفة المتمثلة في أعمال القديسين ومن أشهرها اعترافات القديس أوغسطين<sup>(١١)</sup> (ت ٤٣٠م). وهناك الصوفية التي جاءت بدين جديد، ربما بديل عن الدين التقليدي، بحثاً عن الحقيقة الغائبة أو الحكمة (الكنز المخبأ داخل نفوسنا)<sup>(١٢)</sup> وكان ذلك نتيجة الشعور بالعزلة الذي عانى منه الكثيرون في الغرب في العصر الحديث، ولهذا وجدت البوذية<sup>(١٣)</sup> مكاناً لها هناك، فالبوذية صوفية غير دينية بل تعادى الأديان السماوية ولا تؤمن بوجود إله خالق للعالم، ويرى "كولن ولسن" أن الغرب أصبح بحاجة إلى ما يدفع التآكل الروحي الذي أورثه إياه الحياة المريحة، ولهذا لم تعد الصوفية موضوعاً يقتصر الاهتمام به على أفراد معينين أرفع من المستوى المعتاد<sup>(١٤)</sup>. ويقرر علماء اللاهوت أنفسهم ابتعاد الصوفية عن المسيحية فيقول عالم اللاهوت الإنجليزي وليم رالف إنج :

«إن المؤسسة الدينية والصوفية رقيقان غير متلائمين مع بعضهما،»<sup>(١٥)</sup>.

ونحن لا نبحث عن رباط بين الدين والشعر في الغرب، فالشعر بمنأى عن الديانة، كما قال النقاد العرب من قديم، ولكن الملاحظ أن الأدباء في الغرب قد حاولوا البحث من خلال فنهم عن بديل للدين، فقد لجأ جويس إلى قضية استعادة الماضي، ولجأ د. هـ. لورنس إلى فكرة «الجنس على أنه البداية إلى قوى النفس المكبوتة»<sup>(١٦)</sup>.

وفي رسالة من الشاعر الإنجليزي روبرت بروك إلى «بن كبلنج» يقول :

«لا تقفز من مكانك ولا يصفر وجهك ويشحب عند سماعك كلمة صوفية فأنا لا أعنى أى شيء ديني، ولا أى شكل من أشكال الإيمان، بل لازلت أحرق المسيحيين وأعذبهم كل يوم... إن صوفيتي في أساسها هي النظر إلى الناس والأشياء لذاتهم- لا من حيث النفع ولا الجوانب الأدبي، ولا البشاعة ولا أى شئ آخر لديهم، وإنما ككائنات مخلوقة»<sup>(١٧)</sup>.

وإذن فقد عرف الغرب نوعاً من الصوفية ارتبط بتلك المرحلة الرومنطيقية التي كتب فيها بروك وشيلي ووردزورث وغيرهم من الرومنطيكين، ثم عرف الصوفية البديلة للدين المرتبطة بالتأمل الروحي للبوذية<sup>(١٨)</sup> Zen، ولكنه كان قد عرف أيضاً ذلك «الأدب الإسلامي» الذي ترجم إلى اللغات الأوروبية إبان تلك المرحلة نفسها أو قبلها، فقد ترجمت أعمال الشاعر الفارسي سعدى الشيرازي (ت ١٢٩٢م) بستان وجلستان في آخر القرن السابع عشر إلى لغات غربية<sup>(١٩)</sup> كما عرفت ترجمة إدوارد فترزجرلد (١٨٥٩م) المعدلة لرباعيات عمر الخيام، وكان الشاعر الفارسي «حافظ» معروفاً جيداً في البلاد

الناطقة بالألمانية، يفضل قصائد «يوهان فولفجانج جيته»، الرائعة فى الديوان الشرقى،<sup>(٢٠)</sup> (١٨١٩م)، وعرف الغرب كذلك الشاعر الهندى المسلم ميرزا أسد الله غالب (١٧٩٧-١٨٦٩م)<sup>(٢١)</sup>.



لاشك أن للتصوف ارتباطاً بالفلسفة، ويجوز أن نقول أن الصوفية فى ذاتها فلسفة فطريق الصوفى غير طريق الباحث والعالم والفيلسوف، فالصوفى صاحب ذوق يتبع طريق الكشف والرؤية وهو يسلك فى طريق الحقيقة معتمداً على أدوات غير أدوات الآخرين فأداته الرياضة الروحية والتأمل وصاحب الرؤية يفسده العلم، كما يفسد الخل العسل،<sup>(٢٢)</sup> فى نظر الصوفى، ومن قديم كانت فلسفة أفلوطين (٢٠٤-٢٧٠م) فلسفة صوفية، فلقد كان لأفلوطين مدرسة فى التربية الروحية<sup>(٢٣)</sup> وهى فلسفة ذوقية صاحبها حكيم متأله theosophis وفى التصوف الإسلامى فلسفة، وفلسفة لا يصح إغفالها كما يقول الدكتور إبراهيم بيومى مذكور، وقد أسس السهروردى المقتول (٥٨٧هـ) مذهبه الإشراقى مستنداً إلى أصول شرقية قديمة وإلى الفلسفة المشائية اليونانية والإسلامية كذلك. ومن بعده كان ابن عربى صاحب مذهب «وحدة الوجود، مستمداً من نفس المنابع»<sup>(٢٤)</sup>.



أما الشعر فله ارتباط بالتصوف، والشاعر قد لا يكون متصوفاً أو لا يلزمه أن يكون متصوفاً ولكن الصوفى لا يبعد أن يكون شاعراً، «فالصوفى شاعر سواء نظم القول أو نثر، فأداة الإدراك عنده هى نفسها أداة الإدراك عند الشاعر، والمعين الذى يستقى منه هو نفسه المعين الذى منه يستقى الشاعر، والوسيلة التشبيهية التى يستخدمها فى أداء ما يؤديه هى نفسها وسيلة الشاعر»<sup>(٢٥)</sup>.

فالشاعر يمتح من الباطن ومثله الصوفى ولذلك كانت لغتهما مباينة للغة الناس كافة، هى لغة الخصوص لا لغة العموم، لغة المجاز والرمز لا لغة التصريح والوضوح، يلجأ إليها المتصوفة إما لأن لغة العموم لا تفى بالتعبير عن معانيهم ومواجيدهم، وإما ضناً بما يقولون على من سواهم، والصوفى بلغته الرمزية الغامضة لا يخرج كل ما بداخله؛ لأن من يريد أن يعرف حقيقة التجربة الصوفية فعلية أن «يدوقها» لا أن يقرأها فحسب.

ومثلما يعمل التصوف على الذوق والكشف لا على العقل والمنطق، فكذلك الشعر لا يعمل على الفلسفة والمنطق، وقديما قال البحترى:

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ      فِي الشَّعْرِ يُكْفَى عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهُ<sup>(٢٦)</sup>

إن التجربة الجمالية والفنية - سواء كان الفنان شاعراً أو رساماً أو غير ذلك - تتشابه مع تجربة الصوفي فالحديث عنها هو قريب من قريب، ولذلك حق لنا أن نستمع إلى شاعر هو «ارشيبالد مكلش»، وهو يعبر عن رؤية الشاعر للعالم فيقول :

«فمكان الإنسان في محور الأشياء إنما يتخذة لغاية واضحة ليواجه «سر الكون»، ليواجه العالم، ليرى العالم، فمن هذا المحور تنبج ملايين الأشياء واضحة مرئية- هذه الأشياء التي يحملق أغلبنا فيها طوال حياتهم ولا يرونها مطلقاً، ومن هذا المحور يلاحظ الفنان تعقيد العالم، ذلك التعقيد الذي ينجح أغلبنا في تجاهله بسهولة، وفي هذا المحور يشعر الفنان بالحركة، والاندفاع في تيار الزمن الكاسح». <sup>(٢٧)</sup> فالفنان الحق هو الإنسان بإزاء العالم، في مواجهة الكون وجهاً لوجه بدون تجاهل، وفي نفس الوقت هو يحاول أن يكتشف العالم أو يمزق الحجب، وهذا الكشف إنما يكون «قبل»، وليس «بعد»، أن تمزقه الحواس وتشتته، وقبل أن يحبسه العقل في «العلاقات المنطقية»<sup>(٢٨)</sup>.

وهذه الرؤية أو التجربة الجمالية التي يمر بها الفنان تشبه تجربة ورؤية الصوفي، وإن اتجه الشاعر نحو الكلام ضرورة ومال الصوفي إلى السكوت في كثير من الأحيان<sup>(٢٩)</sup>، يتشابه الشاعر مع الصوفي في الوسيلة ويتحد معه في الهدف، فكلاهما لا يعمل على المنطق، ويضع العقل بعد القلب في الترتيب، وكلاهما يهدف إلى تكوين رؤية للعالم، وبما أن وسيلتهما مختلفة عن وسيلة العلم ووسيلة الفلسفة فهي رؤية مختلفة حتماً، لا أقول رؤية مناقضة لرؤية العلم والفلسفة فكثير من العلماء هم من المتصوفة بحق، ولكن يجب أن نعترف بالفرق بين الطريقتين فالمعرفة الصوفية معرفة تجريبية لا عقلية منطقية، إنها معرفة الله بطريقة فريدة، يقول الغزالي مصوراً حاله سالكاً الطريق نحو المعرفة الصوفية:

«وكنيت اعتكف مدة في مسجد دمشق أصعد منارة المسجد طول النهار، وأغلق بابها على نفسي، ثم رحلت منها إلى بيت المقدس، أدخل كل يوم الصخرة وأغلق بابها على

نفسى،<sup>(٢٠)</sup>. وكذا صور النفسى موقفه أمام الحق وهو يستمع إلى الحق يصف له الطريق:

«وقال لى : اخرج إلى البرية الفارغة، واقعد وحدك حتى أراك، فإذا رأيتك عرجت بك من الأرض إلى السماء، ولم أحتجب عنك،<sup>(٢١)</sup>

وهذا الانفراد، هو اتجاه نحو الداخل، وبذلك تتوخى التجربة الصوفية هذه الرؤية للعالم هادفة إلى الاتحاد بالله أو الفناء فى ذاته، والشاعر لا يهدف بشعره إلى الاتحاد بالله، ولكن الشاعر مثل الصوفى «نقيض لصاحب المنطق الإيجابى أو للباحث العلمى المختص، إذ الشاعر بطبيعته هو مقولة شخصية هدفها أن تتحول إلى تعميم حول الوجود الإنسانى»،<sup>(٢٢)</sup> فدور العقل فى الشعر ثانوى ودوره فى التصوف فى درجة متأخرة، ولا يقوم العقل فى الشعر إلا بعمل حقير، يقول ل.ب. فارح :

«إن العقل فى مجال الشعر يقوم بشراء الحاجيات، وحمل البضائع المشتراة ويستعلم عن مدى الريح ويقوم بالحساب وينظم الأوراق الصغيرة، ويختار ما يختار من رسائل الحب، ويدعو بالهاتف، ويجهز قاعة الاستحمام... فهو خادم صغير أسود يقف لخدمة سيدة جميلة»،<sup>(٢٣)</sup> وهذه مبالغة فى التهوين من شأن العقل ولكنها تصور دوره الثانوى كما قلنا، وربما لو كانت هذه الصورة تصور مكان العقل من التصوف لكانت بنفس الصدق وربما أكثر.

ويمثل الخيال والحدس ركيزة أساسية فى التجربة الصوفية وفى التجربة الشعرية بالضرورة، كما يدخل الحلم مكوناً مهماً من مكونات كل منهما، وفى التعبير تلجأ كل من التجريتين للرمز والإيحاء، ولذلك كان الجمع بين التجريتين أمراً متوقعاً، فى الغرب وفى الشرق على السواء، ومن شعراء الإسلام المتصوفين طائفة من أعظم الشعراء منهم جلال الدين الرومى (٦٧٢هـ) وابن عربى (٦٢٨هـ) وابن الفارض (٦٣٢هـ) وقد صور لنا سبط ابن الفارض نقلاً عن ولد الشاعر - حاله وقد جمع فى موقفه بين التجريتين قال: «كان الشيخ - رضى الله عنه - فى غالب أوقاته لا يزال داهشاً وبصره شاخصاً، لا يسمع من يكلمه ولا يراه، فتارة يكون واقفاً، وتارة يكون مستلقياً على ظهره، مسجى كالميت، يمر عليه عشرة أيام متواصلة، وأقل من ذلك أو أكثر، وهو على هذه الصفة، ولا يأكل ولا يشرب ولا يتكلم، ولا يتحرك، فهو كما قيل :

تَرَى المحبينَ صَرَعى فى ديارهمْ كَفْتِيَةِ الكَهْفِ لا يَدْرُونَ كَمْ لَبِثُوا  
واللهِ لو حَلَفَ العشاقُ أَنَّهُمْ صَرَعى من الحبِّ أو مَوْتى لما حَنَثُوا

ثم يستفيق وينبعث من هذه الغيبة، ويكون أول كلامه أنه يملي من القصيدة- أي نظم السلوك- ما فتح الله عليه،<sup>(٣٤)</sup>.

وما دام الصوفى «فى مناط الريويية»<sup>(٣٥)</sup> كما عبر أبو حيان التوحيدي، فلا بد أن يعبر عن موقفه فى حضرة الله والتعبير عاجز إذ وسيلته اللغة المحدودة لذا يلجأ الصوفى للرمز ولغة الخاصة، إن الرؤية الصوفية رؤية واسعة رحبة والعبارة عاجزة محدودة، ولقد صور النفرى صعوبة ذلك الأمر فى قوله :

«كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»<sup>(٣٦)</sup>



ويتنوع التراث الصوفى فى العالم بين الشعر وغيره من أشكال التعبير، ولقد خلف الصوفية المسلمون تراثاً عظيماً تميز ببراء الخيال والرمز، وتنوع الموضوعات بين تصوير للتجربة فى الطريق الصوفى وتعبير عن الحب الإلهى، وشرح للفلسفة الصوفية بعامة، ولقد كتب أكثر هذه التراث الإسلامى باللغة العربية، كما كتب كثير من الشعر الصوفى باللغة الفارسية، وبعضه بالأوردية والتركية. وأقدم هذا التراث ما خلفه الأسلاف الأوائل بداية من رابعة العدوية (١٢٥هـ) وسهل التستري (٢٨٣هـ) ثم الحلاج والشبلى وأبو يزيد البسطامى، ثم من جاء بعدهم فى القرون التالية ممن قدموا لنا إبداعات كبيرة فى الشعر والنثر على السواء، إلى أن انحط الأدب العربى فى العصور المتأخرة فلم نعد نرى للخيال والرمز الصوفى أثراً، فقد خبا وهج الخيال فى كل الحياة العربية، وفى هذه المراحل كانت الصوفية قد أصبحت طوقاً تعنى بالأدب العملى والسلوك والرياضة الروحية، وربما بالخرافات والتهويمات التى حلت محل الخيال المبدع والرمز الموحى، أما فى مشرق العالم الإسلامى فقد «ظل معظم الأدب يتلون تلوناً خفيفاً بالأفكار والتعبيرات الصوفية»<sup>(٣٧)</sup>.

ولقد تأثر هذا الأدب الصوفى، كما تأثرت الفلسفة الصوفية فى عمومها من خارج الإسلام، وبرغم ذلك ظل للتصوف الإسلامى طابعه المميز فارتكز على أسس مستمدة من القرآن والحديث النبوى، وغيره من المصادر الإسلامية الخالصة.

ولذلك لا ننكر دخول تأثيرات من خارج الإسلام إلى تيار الأدب الصوفي الإسلامي  
 فذلك شأن كل إبداع عظيم، أن يستمد من كل الروافد المتاحة ويبقى محتفظاً  
 بشخصيته المميزة، ولذلك يمكن أن نلمح في الأدب الصوفي بعض تأثيرات للكتاب  
 المقدس، وخاصة مزامير داود<sup>(٢٨)</sup>، ونشيد الأناشيد، وسفر الجامعة، ويمكن أن نلمح  
 تأثيراً لسفر أيوب في كتابات السهروردي الإشراقي. وبرغم أن «الصيغة» التي وضع  
 عليها النَّفَرِي كتابه «المواقف والمخاطبات» هي صيغة مبتكرة وبارعة حقاً، فإنه لا بد أن  
 يلفتنا الشكل Form الذي جاء به كتاب «يا نفس» أو «زجر النفس»، من تراث  
 الأفلاطونية المحدثة<sup>(٢٩)</sup>. فكلمة يا نفس مطردة فيه بشكل لافت، كما تطرد كلمة يا عبد  
 في مخاطبات النَّفَرِي، ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نقطع بحدوث هذا الأثر عند  
 «النَّفَرِي»، سيما أننا نجهل حياته الخاصة جملة وتفصيلاً. وتأثر الشعر الصوفي كذلك  
 بالغزل العذري، وأكثر ما نجد ذلك عند ابن الفارض وابن عربي وعند شعراء الفرس  
 خاصة، فقد قام جل إنتاجهم على الحب الإلهي، وهم يعتمدون في ذلك على التأويل،  
 تأويل الأقوال والأفعال فهذا قيس بن الملوح (المجنون) «ليس هو الشخصية التاريخية  
 ولكنه الشخصية الصوفية كما أرادها الصوفية أن تكون من باب تأويل أخباره، والتوسع  
 فيها لضمه إلى صفوفهم»<sup>(٣٠)</sup> كذلك تأثر الصوفية بشعر الخمر، فقد استخدموا  
 الخمر رمزاً للحب الإلهي باطراد في إنتاجهم الشعري على مدى القرون. وهكذا كان  
 التراث الصوفي تراثاً عظيماً بما هضم من التراث العالمي ومن الكتب المقدسة ومن  
 الفلسفة والأدب والأساطير وغيرها من المصادر.

وبما أننا ندرس أثر الصوفية في الشعر المعاصر فلا بد أن نشير إلى أثر صوفي  
 في الشعر القديم من غير استقصاء ولا حصر، بل مجرد إشارة إلى بعض مالمح من ذلك  
 الأثر، فمن ذلك تأثير الشعر أو قل المعجم الصوفي في المدائح النبوية، فقد أشار  
 الدكتور زكي مبارك إلى تأثير «البوصيري» في «بردته»، بابن الفارض، ودليل ذلك كما  
 يقول «تشابه المطلعين، فإن مطلع قصيدة ابن الفارض:

هَلْ نَارُ لَيْلَى بَدَتْ لَيْلًا بِذِي سَلَمٍ      أَمْ بَارِقُ لَاحٍ فِي الزُّورَاءِ فَالْعَلَمِ  
 أَرْوَاحُ نَعْمَانَ هَلَا نَسَمَةً سَحَرًا      وَمَاءُ وَجَرَةٍ هَلَا نَهْلَةً بِقَمِ

ومطلع قصيدة البوصيري :



أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانِ بَدْنِي سَلَمٍ      مَزَجَتْ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بَدَمٍ  
 أَمْ هَبَّتِ الرِّيحُ مِنْ تَلْقَاءِ كَاطِمَةٍ      وَأَوْمَضَ الْبَرْقُ فِي الظُّلُمَاءِ مِنْ إِضْمٍ  
 فذو سلم وهبوب الريح، وإيماض البرق، مما اشترك فيه الشاعران، مع وحدة الوزن والقافية<sup>(٤١)</sup>.

وفى ديوان المتنبى قصيدة يمدح بها أبا الفضل الكوفي - وهو شخص متفلسف متصل بالتصوف، فيقول في مدحه:

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمَصْفَى جَوْهَرَا      مِنْ ذَاتِ ذِي الْمَلَكُوتِ أَسْمَى مَنْ سَمَا  
 نَوْرُ تَظَاهَرِ فَيْكٍ لَاهُوتِيَّةٌ      فَتَكَادُ تَعْلَمُ عِلْمَ مَا لَنْ يُعْلَمَا<sup>(٤٢)</sup>

وربما كان التأثير الشيعي الإسماعيلي هو أوضح ما فى هذا المدح، إلا أن الدكتور شوقي ضيف يرى أنه «يصف أبا الفضل على طريقة المتصوفة وما يؤمنون به من حلول»<sup>(٤٣)</sup>. وعلى العموم لقد تداخل ما هو صوفى فيما هو إسماعيلي وباطنى تداخلاً ظاهراً فى تراث كبير من الشعر والكتابات الأخرى.

أما تأثير النصوص الصوفية بعضها فى بعض فلا يخفى، وهذا أمر مفهوم ومن المتوقع أن يتوارث المتصوفة بعض التقنيات الأدبية وقد التزم المتصوفة كذلك رموزاً معينة كرمز الخمر ورموز الحروف، إلا أن الصوفية قد اعتادوا أيضاً على استعمال الشخصيات الصوفية نفسها رموزاً، ونجد ذلك واضحاً ومطرداً فى الأدب الصوفى فى مشرق العالم الإسلامى أوضح ما يكون، فقد جعل الشعراء الصوفيون من الفرس يستخدمون رموز الشخصيات الصوفية، فاستخدم الرومى والطارق وسعدى وسنائى وغيرهم، شخصيات رابعة العدوية ويايزيد البسطامى والشبلى والحلاج رموزاً فى أعمالهم العديدة، فقد ذكروا أخباراً وحكماً على ألسنتهم، كما اصطنعوا حكايات رمزية على السنة هذه الشخصيات، وجعلوهم أبطالاً لحكايات وروايات متعددة، وهذا واضح لمن يعرف «منطق الطير» للطارق «والمثنوى» لجلال الدين الرومى.

وهناك خطوط واضحة فى تأثير النصوص الصوفية بعضها فى بعض، من ذلك تأثير قصيدة النفس العينية لابن سينا (ت ٤٢٨هـ) المعروفة بمطلعها:

هَبَطَتْ إِلَيْكَ مِنَ الْمَحَلِّ الْأَرْفَعِ      وَزَقَاءُ ذَاتِ تَعَزَّرٍ وَتَمَنُّعِ

فقد أثر ابن سينا فى السهروردي الإشراقى الذى كتب كثيراً عن النفس، وله قصيدة عن النفس جارى فيها ابن سينا وصل إلينا منها هذه الأبيات الأربعة :

وَصَبَّتْ لِمَغْنَاهَا الْقَدِيمَ تَشْوُقًا	خَلَعَتْ هَيَاكَلَهَا بِجَرْعَاءِ الْحِمَى
رَنَعَ عَفَتْ أَطْلَالُهُ فَتَمَزَّقَا	وَتَلَفَّتْ نَحْوَ الدِّيَارِ فَشَاقَهَا
رَجَعَ الصَّدَى أَنْ لَا سَبِيلَ إِلَى اللَّقَا	وَقَفَتْ تَسَائِلُهُ فَرَدَّ جَوَابَهَا
ثُمَّ انْطَوَى فَكَابَهُ مَا أَبْرَقَا <sup>(٤٤)</sup>	فَكَانَمَا بَرَقَ تَالِقٌ بِالْحِمَى

كذلك كتب ابن سينا رسالة فلسفية بعنوان «رسالة الطير»، وترجمها السهروردي كذلك إلى الفارسية، وكتب حجة الإسلام أبو حامد الغزالي (ت ٥٠٥هـ) «رسالة الطير»<sup>(٤٥)</sup> وهى رسالة رمزية قصيرة، ثم كتب فريد الدين العطار النيسابورى (ت ٦٢٧هـ) «منطق الطير»، وبرغم قصر رسالة الغزالي الواضح وطول عمل العطار فإن أثر الأولى في الثانية معروف، وكتاب العطار مكتوب بالفارسية، ومترجم إلى الانجليزية بعنوان The conference of the Birds (ترجمه جارس دوتاس ونشره سنة ١٨٦٤م) وترجم إلى اللغة العربية كذلك. وتأثر السهروردي كذلك فى قصته «الغربة الغربية، بقصة حيّ بن يقظان .

ولابن عربى رسالة بعنوان كتاب «الأحدية، أو «الألف»، ربما يكون لكتاب الحلاج «الطواسين»، أثر فى عمله على هذا النحو، أما تأثر ابن عربى بالنفري فأوضح ما يكون فى رسالة «الولاية والنبوة»، ومن ذلك قول ابن عربى فى هذه الرسالة :

«أَوْقَفَنِي مِنْ أَوْقَفِ كُلِّ وَارِثٍ وَعَارِفٍ، وَأَمَدَّنِي بِالْأَسْرَارِ الْإِلَهِيَّةِ فِي الْمَشَاهِدِ وَالْمَوَاقِفِ، وَأَثْبَتَنِي فِي دِيْوَانِ الْكُشْفِ وَالظُّهُورِ، وَجَعَلَنِي أَتَرَدَّدُ بَيْنَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى وَالْبَيْتِ الْمَعْمُورِ»<sup>(٤٦)</sup>.



إن التراث الإنسانى العظيم يؤثر بعضه فى بعض، وهذا لا ينفي أصالة كل من المصدر المأخوذ عنه والعمل المتأثر به، ما دام كل واحد منهما قد أبدعته قريحة ممتازة موهوبة، ولهذا فكما تأثر الأدب الصوفى الإسلامى بمصادر خارجية، أثر الشعر الإسلامى فى أدباء الغرب، وكان للشعر الإسلامى المكتوب بالفارسية- وبالتركية والأوردية أحياناً- أثر فى شعراء الغرب الرومنتيكيين، حيث تزامن ظهور الرومنتيكية مع توافر عدد كبير من الترجمات الشعرية للأدب الفارسى فى القرن التاسع عشر فى الغرب كما أشرت من قبل.

وكان مذهب «وحدة الوجود» من أهم المعانى التى دار حولها هؤلاء الشعراء الفرس ولكن عبقريتهم استطاعت أن تقدم معانى الوحدة الوجودية والحب الإلهى بطريقة رمزية رائعة ما إن عرفها الغرب عن طريق المستشرقين حتى أقبل عليها ينهل من معينها الثر، وأعتقد أن ارتباط هؤلاء الشعراء بالمذهب الشيعى فى فارس وميلهم إلى التأويل الباطنى والرمزى قد جعلهم يعبرون بحرية أكثر، فبيئتهم سمحت لهم بحرية التعبير بينما كان ابن عربى- وغيره- مهدداً باتهامات خطيرة لو اتبع أسلوب التعبير الواضح فى شرح أفكاره.

أما هؤلاء الشعراء الفرس فلم يكن هناك هذا التهديد وقد اتخذوا الشعر وسيلة تعبير كما ورثوا تراثاً يمضى على نفس الدرب فى الأدب الفارسى، ولذلك وصف عمل جلال الدين الرومى (١٢٠٧-١٢٧٣م) فى المثنوى بأنه : «موسوعة للفكر الصوفى حيث يجد كل إنسان ديانته الفكرية فيها»<sup>(٤٧)</sup> ويرى «إدريس شاه» أن الترجمات العديدة للنصوص الصوفية فى الغرب معظمها قد فقد تأثيره نتيجة للترجمة الحرفية التى تركز على جانب واحد من أبعاد النص، أما البعد الباطنى فيصعب على الكثيرين فهمه<sup>(٤٨)</sup>. ومع ذلك فقد أعجب القراء فى الغرب بجلال الدين الرومى وبعمق الخيام النيسابورى، وبسعدى وحافظ الشيرازى، وكذا بأسد الله ميرزا غالب شاعر الهند المسلم، لما عبروا عنه من معانى الحب الإلهى والمعانى الصوفية الأخرى كما تأثر ببعضهم شعراء الغرب لما فى شعرهم من أفكار صوفية تعد من الفلسفة الإنسانية العامة التى عبرت عن الوحدة الوجودية والوحدة الإنسانية.

## ●● الله - العالم - الإنسان :

الشعر الصوفى بمعناه الرحب الوسيط قدم لنا المقدس والإلهى دون أن يسقط فى منحدر النظم والخطابة، فلم يكن الدين عائقاً، فهو دين أرحب من المفهوم التقليدى، إنه دين الحقيقة فى مقابل دين الشريعة.

ففى رؤية الصوفية للعالم يقدم الذوق، والكشف، ويتأخر العقل؛ لأنه عاجز عن الوصول للحقيقة فى نظر الصوفية، نقل السراج الطوسى فى كتابه اللمع قال :«قيل لأبى الحسين النورى - رحمه الله - بيم عرفت الله تعالى ؟ قال: بالله، قيل : فما بال

العقل ؟ قال : العقل عاجز لا يدل إلا على عاجز مثله ، لما خلق الله العقل قال له : من أنا ؟ فسكت ، فكلمة بنور الوحدانية فقال : « أنت الله » ، فلم يكن للعقل أن يعرف الله إلا بالله»<sup>(٤٩)</sup>.

الله ، هو الحقيقة المطلقة عند المسلمين ، أو الكلمة Logos عند صوفية المسيحيين ، أو براهما في تصوف البراهمة . ويفاخر المسلمون - وأهل السنة خاصة - غيرهم من أصحاب العقائد بأن إلههم منزّه عن كل تشبيه أو تجسيم ، وهناك من يرى أن الإسلام « هو الدين الوحيد الذي يعلم كينونة الإله التام A perfect God ، ومعنى الإله التام أنه لا يوجد مثله في طبيعته وصفاته ، (ليس كمثله شئ وهو السميع البصير)<sup>(٥٠)</sup> في مقابل أصحاب العقائد الأخرى ، وحتى أصحاب الديانات السماوية ، وقد صوروا الله في صورة بشرية ، فـ «الإله» في الأناجيل له صفات بشرية محضة منها : أنه يجوع ، ويعطش ، وينام ، ويتعب ، وينزعج ، كما يبكي ويحزن .. إلخ<sup>(٥١)</sup>.

ومع ذلك فإنه المسيحيين قد اتخذ واسطة للاتحاد بالبشر هو المسيح ، في فكرة المسيحية الجوهرية اتحاد اللاهوت بالناسوت .... وأما إله اليهود فهو مخيف جبار بحيث لم يعط للصوت اليهودي الثقة بنفسه بحيث يتطلع إلى الاتحاد المطلق بالالوهية ... بينما إله المسلمين رحمن رحيم ، ودود يحب المؤمنين ويحبونه إلى آخر هذه الأوصاف التي تنطوي على مغريات الأنس به ، والقرب منه والحب له ، والشوق إلى الإتحاد به ، بل الفناء فيه<sup>(٥٢)</sup>.

وقبل أن نصل إلى صورة «الله» عند المتصوفة ، لابد أن نشير إلى أنهم ليسوا أول من تصور لله صورة مغايرة لصورته المنزهة ، بل نعجب إذ نرى له في تصور «بعض المسلمين» صوراً تشبه صورته في تصور القدماء والمعاصرين الجسميين البعيدين عند التزيه ، سواء كانت هذه الصورة في الفن أو غيره من نتاجهم ، يقول أبو الحسن الأشعري في مقالات الإسلاميين :

«قال قائلون : يجوز أن نرى الله بالأبصار في الدنيا ، ولنا نكر أن يكون بعض من تلقاه في الطرقات ، وأجاز عليه بعضهم الحلول في الأجسام ، وأصحاب الحلول إذا رأوا إنساناً يستحسنونه لم يدروا لعل إلههم فيه ، وأجاز كثير ممن أجاز رؤيته في الدنيا مصافحته وملاصسته ومزاورته إياهم ، وقالوا : إن المخلصين يعانقونه في الدنيا والآخرة إذا أرادوا ذلك»<sup>(٥٣)</sup>.

ويرى ابن عربي أن الاختلاف إنما هو من تحكيم العقل، وليس في أصل الكتب السماوية هذا الاختلاف «فالله الذي يعبد بالعقل مجرداً من الإيمان، كأنه - بل هو - إله موضوع بحسب ما أعطاه ذلك العقل»<sup>(٥٤)</sup>.

كانت مشكلة الصوفية وقد اتخذوا طريق الذوق والكشف، مشكلة تعبير، فكيف يتوصلون إلى الفناء في المطلق في سلوكهم في الطريق الصوفي، ولا يطفح ذلك الشعور في كلامهم، تلك معادلة صعبة وخاصة إذا كانت الناس قد اعتادت أن تقر القول المعروف «كل ما خطر ببالك فائله بخلاف ذلك».

وما إن نطق الحسين بن منصور الحلاج بمقولته، بل صرخته الشهيرة «أنا الحق، (أنا الله) حتى قامت الدنيا ولم تقعد إلا بصلبه في بغداد سنة ٣٠٩هـ. ولم يُكفّر الحلاج من الصوفية أحد ولكنهم غلّطوه، في نطقه بتلك العبارة وغيرها مما أخذ عليه وعلى الصوفية عموماً، وعدّ «القول بالفناء والحلول من غلطات الصوفية»<sup>(٥٥)</sup>.

والفناء معناه امحاء الذات البشرية في الذات الإلهية. والفناء معروف في الفلسفة الهندية باسم النرفانا Nirvana وهو امحاء الذات الفردية في الكل دون فقد الوعي، ويفترق عنها الفناء في التصوف الإسلامي بأن الفاني يفنى عن ذاته ولكنه يبقى بالله<sup>(٥٦)</sup>.

أما الحلول فهو مقترن بالعقيدة المسيحية، وكان الحلاج أول من قال به في شعر، حيث يقول :

مَزَجَتْ رُوحَكَ فِي رُوحِي كَمَا	تُمَزَجُ الْخَمْرَةُ بِالْمَاءِ الزُّلَالِ
فَإِذَا مَسَّكَ شَيْءٌ مَسْنِي	فَإِذَا أَنْتَ أَنَا فِي كُلِّ حَالٍ <sup>(٥٧)</sup>

وقال الحلاج :

أَنَا مَنْ أَهْوَى وَمَنْ أَهْوَى أَنَا	نَحْنُ رُوحَانُ حَلَلْنَا بَدَنًا
فَإِذَا أَبْصَرْتَنِي أَبْصَرْتَهُ	وَإِذَا أَبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنَا <sup>(٥٨)</sup>

وبذلك أصبح الإنسان والمقدس شيئاً واحداً، وأصبح الحلاج إلهاً إنسانياً، شبيهاً بالمسيح في عقيدة التثليث المسيحية :

يَخْفَى عَلَى وَهْمِ كُلِّ حَيٍّ	يَا سِرِّسِرٌ، يَدِيقُ حَتَّى
لِكُلِّ شَيْءٍ بِكُلِّ شَيْءٍ	وِظَاهِرًا بَاطِنًا تَجَالِي
وَعُظْمُ شَاكٍ وَقِرْطُ عِيٍّ	إِنْ اعْتَذَارِي إِلَيْكَ جَهْلٌ
فَمَا اعْتَذَارِي - إِذَا - إِلَيَّ <sup>(٥٩)</sup>	يَا جُمْلَةُ الْكُلِّ لَسْتُ غَيْرِي

واعتبر ما قاله الحلاج كفراً، وكذلك ما تفوه به «أبو يزيد البسطامي»، ففى «شطحاته»، وجُرِّحَتْ عقيدتهما وأمثالهما من الصوفية، فالتعبير عن الرؤية الصوفية للالوهية هو الذى يحدد موقع الصوفى من الكفر والإيمان، ولهذا نجح الغزالي فى أن يجعل عقيدته بمنأى عن التجريح كما يقول نيكولسون بقوله « أن العبد عبد والرب رب ولن يصير أحدهما الآخر ألبتة »<sup>(٦٠)</sup> .

وكان على «ابن عربى»، أن يلجأ إلى استخدام أسلوب الثنائية فى التعبير، وقد نجح فى ذلك إذ كان دائماً على استعداد لأن ينتقل بقارئه من لسان الظاهر إلى لسان الباطن أو العكس. سئل مرة عما يعنيه بقوله :

يَا مَنْ يِرَانِي وَلَا أَرَاهُ      كَمْذَا أَرَاهُ وَلَا يَرَانِي

مشيراً بذلك إلى مذهبه فى وحدة الوجود، وأنه يرى الحق متجلياً فى صور أعيان الممكنات، ولا يراه الحق لأنه هو المتجلى فى صورته، فأجاب من فوره :

يَا مَنْ يِرَانِي مُجْرَمًا      وَلَا أَرَاهُ آخِرًا  
كَمْذَا أَرَاهُ مِنْعَمًا      وَلَا يَرَانِي لَائِذَا<sup>(٦١)</sup>

وقبل أن نقف عند ابن عربى باعتباره أكبر صوفى إسلامى، وله أكبر الأثر فى الشعر العربى المعاصر، فضلاً عن أثره فى الشعر الفارسى، نشير إلى صوفيين كان لهما أثر كبير كذلك هما النفري وابن الفارض.

والنفري هو محمد بن عبد الجبار (٣٤٥هـ) صاحب كتاب «المواقف والمخاطبات»، وقد وقف من الذات الإلهية موقفاً جريئاً، فجعل الخطاب بينه وبين الله مباشراً من دون واسطة وأنا أرى عمله أروع من عمل الحلاج على الأقل من الناحية الفنية، فليس فى كتاب الحلاج المشهور «الطواسين»، أية روعة أدبية، ولكن المستشرقين بالفوا فى أهميته، حتى انقطع له مستشرق كبير هو «لوي ماسينيون». أما النفري فقد كان جَوَّابَ آفاق،

لا يعرف شئ عن حياته، وأول من نشر كتابه «المواقف المخاطبات» هو المستشرق الإنجليزي «آرثر أريزى» سنة ١٩٣٤م. ومن الدارسين من يعد النفري من مدرسة الحلاج<sup>(١٢)</sup>. ولا أرى داعياً لاعتباره كذلك فهو يرد في تعبيره الفنى من مشرب آخر، وفى عقيدته كذلك.

فإذا كان الحلاج قد تجرأ فأنزل اللاهوت إلى درجة الناسوت أى أنه جعل الله بشراً، فإن النفري يتخذ طريقاً مغايراً، إذ يصعد بالإنسان نحو الإلهى فى سلم صعودى، والنتيجة ليست واحدة، فهو لم ينزل الله من عليائه، وإنما صعد إليه، وخاطبه فى حضرته واستمع لخطابه فى الحاضرة، ولهذا تراه يعبر عن هذا القرب من مقامة أمام الله، على لسان الحق نفسه بقوله: «وانا أريد أن أرفع الحجاب بيني وبينك، فقف بين يديّ لأنى ربك، ولا تقف بين يديّ لأنك عبدي»<sup>(١٣)</sup>.

نعم يريد النفري أن يرتفع بالبشرى إلى مقام الإلهى محتفظاً للإلهى بمكانته ومكانه، وكل محاولته تتركز على ترقية الإنسان من درجة العبد إلى درجة تليق بمقام الإنسان فى حضرة الله، ولهذا قال :

«وقال لى : إن وقفتَ بين يديّ لأنك عبدي، ملّت ميل العبيد، وإن وقفتَ بين يديّ لأنى ربك، جاءك حكمي القيوم فحال بين نفسك وبينك»<sup>(١٤)</sup>.

وعلى أية حال فمصدر الروعة فى عمل النفري إنما هو أدبى بحث، فليس النفري فيلسوفاً بل هو صوفى، وعارف قام فى حضرة الله، وأديب معبر بفنه الراقى عن هذه المواقف.

أما سلطان العاشقين عمر بن الفارض (ت ٦٣٢هـ) فقد عبر فى شعره عن الحب الإلهى وعن اتصاله بالذات الإلهية والفناء فيها وشهود الحق، وخاصة فى قصيدته الطويلة الثنائية الكبرى أو نظم السلوك، وفيها تتجلى له الذات الإلهية، فيخاطبها مخاطبة المحب الولهان والعاشق المتيم، ويعبر عن معاناة هذا التجلى بقوله :

وَلَوْ أَنَّ مَا بِيَّ بِالْجِبَالِ، وَكَانَ طُورُ (م) سَيْنَا بِهَا، قَبْلَ التَّجَلِّي لَدَكْتُ<sup>(١٥)</sup>

وفى تلك القصيدة يعبر ابن الفارض عن مقامات الصوفية وحالاتهم، وقد عبر عن حال الفناء بقوله :

وَمَا بَيْنَ شَوْقٍ وَاشْتِيَاقٍ فَنِيْتُ فِي تَوَلُّ بِحُظْرٍ أَوْ تَجَلُّ بِحُضْرَةٍ  
فَكَلَوُ لِفَنَائِي مِنْ فَنَائِكَ رُدُّ لِي فَوَادِي لَمْ يَرْغَبْ إِلَى دَارِ غُرْبَةٍ<sup>(١٦)</sup>

والفناء النتيجة المحققة ما دام الشاعر عشق الذات الإلهية :

فَلَمْ تَهَوَّنِي مَا لَمْ تَكُنْ فِيَّ فَانِيَا      وَلَمْ تَفْنِ مَا لَا تَجْتَلِي فِيكَ صُورَتِي<sup>(٦٧)</sup>

كما عبر ابن الفارض عن مقام الشهود بقوله :

وشاهدتُ نفسيَ بالصفات التي بها      تحجبتُ عني، في شهودي وحجبتني  
وإنِّي التي أحببتُها لا محالة      وكانت لها نفسي عليَّ مُحيلتي<sup>(٦٨)</sup>

وعبر أيضاً عن فناءه في الذات الإلهية، واتحاده بها، وعن مقام المحو والسكر

بقوله :

وطاحَ وجودي في شهودي وبنْتُ عن      وجود شهودي ، ماحياً غيرَ مثبتٍ  
وعانقتُ ما شاهدتُ في محو شاهدي      بمشهدِهِ للصَّحْو من بَعْد سكرتِي  
فَفِي الصَّحْو بَعْدَ المَحْو لَمْ أَكْ غَيْرَهَا      وذاتي بذاتي إذ تجلَّتْ تجلَّتْ  
وها أنا أبدي في اتِّحادِي مبدئي      وأنهى انتهائي في تواضع رفعتي<sup>(٦٩)</sup>

وليست التائية الكبرى هي أروع شعر ابن الفارض، وإنما هي التي أولع بها الصوفية، لما تحويه من الواردات الإلهية والمقامات والأحوال والرموز الصوفية، التي تعبر عن القرب من الله، والاتحاد به والفناء فيه بعد شهود حضرته، فلم تعد هناك حواجز بين الذات التي هي أنا الشاعر، والمخاطب الذي هو الحق أو «انت، الله (فقد سقطت تاء المخاطب بيننا) كما عبر الشاعر<sup>(٧٠)</sup>. أما تعبيره عن الحب الإلهي ورمز الخمر في شعره. فسوف نعود إليه مرة أخرى بعد.



يعد الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي (ت ٦٣٨هـ) صاحب مذهب «وحدة الوجود، في الفكر الصوفي الإسلامي غير منازع، بل يمكن القول أنه أول مفكر وفيلسوف فصل القول في هذا المذهب في العالم أجمع، وقد عبر عن مذهبه هذا في كتبه ورسائله، وفي شعره بطريقة رمزية، ولجأ إلى ثنائية التعبير كما ذكرنا، واعتمد على تأويل خاص للآيات القرآنية والأحاديث النبوية، كما تأثر في مذهبه بالأديان الأخرى، وبالفلسفة الأفلاطونية المحدثة وغيرها من المصادر.



ومذهب «وحدة الوجود» هو المعروف في اللغات الأوربية بـ Pantheism وتصوف وحدة الوجود هو تصوف مبني على القول بأن ثمة وجوداً واحداً فقط هو وجود الله<sup>(٧١)</sup>. ويرى «آسين بلاثيوس» أن إله الصوفية عند ابن عربي هو «الوجود المطلق» الخالي عن كل علاقة وحالة، واسم وصفة، وهو الذي لا يمكن إدراكه إلا بالاستبعاد التدريجي لكل معرفة متميزة، أي كل معرفة حسية وخيالية ومنطقية، موضعها ومحتواها هو المخلوقات<sup>(٧٢)</sup>.

ويعترف ابن عربي في مذهبه بوجود الحق، ولكنه الحق الجامع لكل شئ في نفسه، وليس مذهب ابن عربي مذهباً مادياً يحصر الوجود فيما يتناوله الحس وتقع عليه التجربة، ويعتبر الله اسماً على غير مسمى حقيقي بل كما يقول الدكتور أبو العلا عفيفي: «هو مذهب روحي في جملته وتفصيله يحل الألوهية من الوجود المحل الأول، ويعتبر الله الحقيقة الأزلية، والوجود المطلق الواجب الذي هو أصل كل ما كان وما هو كائن وما سيكون»<sup>(٧٣)</sup>.

فإنه يتجلى في جميع المخلوقات، وفي أعمال ابن عربي كلها يتخذ الرمز عن الذات الإلهية، وعن العالم أساليب مختلفة كلها تعبر عن هذه الوحدة الوجودية فهو يقول «فما وصفناه بوصف إلا كنا نحن ذلك الوصف... فإذا شهدناه شهدنا أنفسنا، وإذا شهدنا شهد نفسه»<sup>(٧٤)</sup>.

ولم يكن بُدٌّ -وقد اتخذ ابن عربي طريق الرمز- أن يكتفي عن الحق بكنايات كثيرة؛ ولهذا أشار هو في مقدمة شرحه لديوانه «ترجمان الأشواق» أنه إنما يكتفي بكل الأسماء والصفات، من نساء وجماد ونبات وغير ذلك، عن الحق فقال :

كُلُّ مَا أَذْكَرُهُ مِنْ طَلَلٍ	أَوْ رُيُوعٍ أَوْ مَغَانٍ كُلُّ مَا
وَكَذَا إِنْ قُلْتُ هَا أَوْ قُلْتُ يَا	وَأَلَا، إِنْ جَاءَ فِيهِ أَوْ أَمَا
وَكَذَا إِنْ قُلْتُ هِيَ أَوْ قُلْتُ هُوَ	أَوْ هُمُ أَوْ هُنَّ جَمْعاً أَوْ هُمَا
وَكَذَا السُّحْبُ إِذَا قُلْتُ بِكَتْ	وَكَذَا الزُّهْرُ إِذَا مَا ابْتَسَمَا
أَوْ أَنَادَى بِحُذَاةٍ يَمُمُّوا	بِأَنَّةِ الْحَاجِرِ أَوْ وَرَقِ الْحِمَى

.....

أَوْ نِسَاءٍ كَاعِيَاتٍ نُهُدٍ	طَالَعَاتِ كَشْمُوسٍ أَوْ دُمَى
كُلُّ مَا أَذْكَرُهُ مِمَّا جَرَى	ذَكَرُهُ أَوْ مِثْلُهُ إِنْ تَفَهَّمَا

منهُ اسرارٌ وانوارٌ جَلَّتْ	او علتُ جاء بها ربُّ السَّمَا
لفؤادى او فؤاد مَن لَّه	مثلُ مالي من شروطِ العَلَمَا
صفةٌ قدسيَّةٌ علويَّةٌ	اعلمتُ أنْ لِّصدقي قِدَمَا
فاصرفِ الخاطرَ عن ظاهرها	واطلبِ الباطنَ حتى تَعَلَّمَا <sup>(٧٥)</sup>

ووجود الحق في نظر ابن عربي لا يحتاج إلى كفر ولا إيمان، ولأن الحق بهذه الصفة، فكل عابد أيا كانت عقيدته فهو صحيح العقيدة، وابن عربي يجمع هذه العقائد جميعاً في عقيدته في الله :

عَقَدَ الخلائقُ في الإلهِ عقائداً      وانا اعتقدتُ جميعَ ما اعتقدوه

وليس هو بدعاً في هذا، ويتفق معه في إقرار أصحاب كل ملة، والدفاع عنهم وتقديم الأعداء نيابة عنهم، ابن الفارض في قوله على لسان الحق :

وقامتْ بى الأعدارُ في كُلِّ فِرْقَةٍ	وقد بلغَ الإنذارُ عني مَن يَعِي
ولا راغَتِ الأفكارُ في كُلِّ نَحْلَةٍ	وما زاغتِ الأبصارُ مِن كُلِّ مِلَّةٍ
واشراقها من نورِ إسفارِ غُرَّتِي	وما احتار من الشمس من غرةِ صَبَا
كما جاء في الأخبارِ في ألفِ حِجَّةٍ	وإن عبدَ النارِ المجوسُ وما انطَفَتْ
سِوَايَ ، وإن لم يظهروا عقدَ نِيَةٍ	فما قصدوا غيري، وإن كان قصدُهم
ناراً، فضلوا في الهدى بالأشعةِ <sup>(٧٦)</sup>	راوا ضوءَ نوري مرةً فتوهموه (م)

وإذا كان ابن الفارض يرى أن المجوس وعبد الشمس وغيرهم من أصحاب الفرق وأهل الملل قد ضلوا من غير قصد، إذ توهموا أن هذه الصور هي الذات الإلهية، فضلوا في الهدى بنور الحق، فإن الحلاج قد دافع عن إبليس، بل مدحه مدحاً عظيماً، فقال في حقه : «وما كان في أهل السماء موحد مثل إبليس<sup>(٧٧)</sup>»، والحلاج يبرر ذلك بأن إبليس إنما كان مقرباً من الذات العلية قريباً شديداً، ولهذا أبى السجود لآدم، فسجد سائر الملائكة لم يكن ميزة لهم فقد «سجدوا لآدم على المساعدة، وإبليس جحد السجود لمدته الطويلة في المشاهدة<sup>(٧٨)</sup>». ويذكر الحلاج هنا لسبقه بهذا الاعتقاد، أما النفري فيعبر عما هو قريب من هذا بأسلوب أكثر رقة وأشد أسراً :

«وقال لي : أنت صاحبي، فإذا لم تجدني، فاطلبنني عند أشدهم عليّ تمرداً<sup>(٧٩)</sup>»

وواضح أن من الصوفية من يجعل من عصيان إبليس تسبيحاً، على أساس أنه من عمل المشيئة الإلهية، وأن كل ما فى الكون هو مظهر من مظاهر الوحدة الوجودية التي يقول بها الصوفية، وأجلى ما يكون أثر هذه السمة الصوفية فى إنتاج شعراء الفرس، يقول فريد الدين العطار فى منطق الطير :

«أنتَ العالمُ أَجْمَعُ، ولا وجودَ لأحدٍ غيرك»<sup>(٨٠)</sup>

وهذا القول قريب النسب من مذهب ابن عربى، كما أنه غير بعيد عن مذهب الوحدة المطلقة الذى يقول به من الصوفية الأندلسيين، ابن سبعين (عبد الحق) المتوفى سنة ٦٦٦هـ، والفكرة الأساسية فيه بسيطة وهى أن الوجود واحد، وهو وجود الله فقط، أما سائر الموجودات الأخرى، فوجودها عين وجود الواحد<sup>(٨١)</sup>.

ومن أعلام هذا المذهب الشاعر الصوفى عفيف الدين التلمسانى (ت ٦٩٠هـ) الذى يرى أن الحقيقة الإلهية الأزلية واحدة، فالله هو الحق والحقيقة، الظاهر والباطن، الأول والآخر، فالأوصاف والأسماء كلها تعنى الواحد المطلق، كما يقول :

شَهِدْتَ نَفْسَكَ فِينَا وَهِيَ وَاحِدَةٌ	كَثِيرَةٌ ذَاتُ أَوْصَافٍ وَأَسْمَاءٍ
وَنَحْنُ فَيْكَ شَهِدْنَا بَعْدَ كَثَرَتِنَا	عَيْنًا بِهَا اتَّحَدَ الْمُرْتَبِيُّ وَالرَّائِي
فَأَوَّلَ أَنْتَ مِنْ قَبْلِ الظُّهُورِ لَنَا	وَأَخْرَ أَنْتَ عِنْدَ النَّازِحِ النَّائِي <sup>(٨٢)</sup>



العالم ظل الله، هذا ما يعبر به الصوفية عن نظرتهم للكون، كل بطريقته، فالعالم له مفهوم فى اصطلاحاتهم عبر عنه القاشانى بقوله :

«العالم ليس إلا وجود الحق الظاهر بصور الممكنات كلها، فلظهوره بتعيناتها سمى باسم السوى والغير، باعتبار إضافته إلى الممكنات، إذ لا وجود للممكن إلا بمجرد هذه النسبة، وإلا فالوجود عين الحق... فالعالم صورة الحق، والحق آلة العالم وروحه»<sup>(٨٣)</sup>.

ويختلف تصور الصوفية ورؤيتهم للعالم عن تصور الفلاسفة ورؤيتهم، فضلاً عن اختلافه عن رؤية العلم. وبالرغم من تأثر الصوفية بالفلاسفة فإن رؤيتهم وتصورهم له تميزه، ويرى ماكدونالد D.B. Macdonald فى مقاله عن «الله، أن الصوفية «قد انتهوا إلى الراى القائل بأن الكل- أى الكون كما تصوره أرسطو- هو الله»<sup>(٨٤)</sup>.

وَيَصُور «فريد الدين العطار» العالم بصورة الظل للحق، في منطق الطير، ففي حوار الهدهد مع الطيور، وهي رمز للسالكين في طريق الحقيقة، يقول الهدهد:

«ولتَعلَم أنه عندما رَفَعَ السَّيْمُرُغُ (الحق) النِّقَابَ، بدا وجهه كالشمس مشرقاً، وألقى بمئات الألوف من ظلاله على الأرض، وهنا أدرك البصر ظلاً ظاهراً، وما أن نشر ظله على العالم، حتى كانت تلك الطيور العديدة التي تبدو كل لحظة، فصورة طير العالم جميعها، ما هي إلا ظله، فاعلم هذا أيها الجاهل»<sup>(٨٥)</sup>.

والقول بالوحدة الوجودية، لا يختلف كثيراً عن القول بأن العالم ظل الله، وهذا هو عين مذهب ابن عربي في وحدة الوجود، وله نظرية في الكون يسميها «علم التوالج، أو «النَّكاحُ السَّارِي فِي جَمِيعِ الدَّوَارِي»، ويمبر عنها بالعشق الكوني، وفي شعر له :

عِلْمُ التَّوَالِجِ عِلْمُ الْفِكْرِ يَصْحَبُهُ	عِلْمُ النَّتَائِجِ فَانْسِبُهُ إِلَى النَّظَرِ
هِيَ الْأَدْلَةُ إِنْ حَقَّقْتَ صُورَتَهَا	مِثْلُ الدَّلَالَةِ فِي الْأُنْثَى مَعَ الذَّكَرِ
عَلَى الَّذِي أَوْقَفْتَ الْإِيجَابَ أَجْمَعُهُ	عَلَى حَقِيقَةِ «كُنْ» فِي عَالَمِ الصُّوَرِ
وَالْوَاوُ لَوْلَا سَكُونُ النُّونِ أَظْهَرَهَا	فِي الْعَيْنِ قَائِمَةٌ تَمْشِي عَلَى قَدَرِ
فَاعْلَمْ بِأَنْ وَجُودَ الْكَوْنِ فِي فَلَكِ	وَفِي تَوَجُّهِهِ فِي جَوْهَرِ الْبَشَرِ <sup>(٨٦)</sup>

فابن عربي ينقل فكرة التوالد والتناسل التي تتم بين البشر، وبين الحيوان، إلى الجماد وسائر المخلوقات، أي أن الطبيعة تتخلق بطريق التوالد والتناسل «وأما التوالد والتناسل في الطبيعة، فإن السماء إذا أمطرت الماء، وقبلت الأرض الماء «فَرِيتَ» - وهو حَمَلُهَا - من كل زوج بهيج، وكذلك لقاح النخل والشجر (ومن كل شيء خلقنا زوجين) - لأجل التوالد»<sup>(٨٧)</sup>.

وتضفي الأفلاطونية المحدثة والفلسفة الإشراقية - وهم على اتصال بالصوفية - صبغة نورية روحية على صلة الكون بالخالق، وأساس هذه الفلسفة هو مبدأ الصدور أو الإشراق، وهو يقوم على الخيرية المطلقة، إذ يتركب العالم من الموجودات النورانية، تترتب في ترتيب تنازلي ابتداء من نور الأنوار (الله) ويصدر بعضها عن بعض صدوراً ضرورياً<sup>(٨٨)</sup>.

وتتشترك هذه النظرية الأفلاطونية مع ابن عربي في استعمال كلمة العشق، في علاقة الحق (النور) بالعالم، ويبدو من ظاهر كلام ابن عربي كأنما يضفي على تصويره

طابعاً جنسياً، وهذا الجانب بخاصة له أثر فى شعر بعض الشعراء المعاصرين المتأثرين بالصوفية كما سنرى بعد، ولكن هذا التفسير الجنسى لرؤية ابن عربى يتناقض مع مذهب الروحى فى وحدة الوجود، ويجب أن ينظر إليه نظرة أخرى، انطلاقاً من رمزية الفلسفة الصوفية عند ابن عربى<sup>(٨٩)</sup>.



فإذا انتقلنا إلى الحديث عن الإنسان، فيجب بداية أن نقرر أن الإنسان فى تصور الصوفية إنما هو صورة من الله، فالإنسان فى مكانة متميزة، وفى درجة عالية، وليس تمجيد الله بقادح فى مكانة الإنسان على الإطلاق. وإن قال بغير ذلك من يزعمون أن مذهب وحدة الوجود يسفه الإنسان، إذ يقوم على الجبرية، ونحن نفهم أن أى فكر دينى مرفوض بالنسبة لهؤلاء الفلاسفة، وهم يبررون ذلك بالقول أنه «ليس ثمة سوى موجود واحد ضرورى، لا بد أن يستتبعه بالضرورة ألا يكون الإنسان حراً على الإطلاق»<sup>(٩٠)</sup>. فالواقع أن الصوفى يجعل العقل فى مرتبة ثانية بعد القلب كما ذكرنا من قبل، ولذا فهو «يختار» ألا يكون له اختيار، كما يقول ابن عطاء الله السكندرى : «فإذا أردت أن يكون لك من الله اختيار فأسقط معه الاختيار» .

فالصوفى يطلب سقوط الإرادة عمداً، ولذلك لما قيل لأبى يزيد :

ماذا تريد ؟ قال «أريد أن لا أريد، فلم تكن أمنيته من الله، ولا طلبته منه إلا سقوط الإرادة معه، تعلمه أنها أفضل الكرامات، وأجل القربات»<sup>(٩١)</sup>.

إن المشكلة الوجودية مطروحة فى الفلسفة الصوفية وفى الشعر الصوفى كما لو كانت المشكلة الأولى، ومن صميم المشكلة الوجودية مسألة الحرية والاختيار، ولكن القراءة المتأملّة المتعمقة هى التى تقودنا إلى حقيقة الرؤية الصوفية لله وللعالم وبالتالي للإنسان، الذى هو الكون الأصغر كما يسميه ابن عربى. ولو ركزنا هنا على رؤية النفرى خاصة لوجدنا أنه قد «وقف» فى حضرة الله، وصوّر الإنسان فى مقابل «الحق»، وقد سبق أن ذكرنا قوله «لا تنظر إليّ لأنك عبدي، ولكن انظر إليّ لأنى ربك، وهو الذى يقول :

«وقال لى أنا الغنى، فرأيتُ الربَّ بلا عبْد، ورأيتُ العَبْدَ بلا ربٍّ» وقال لى : أنا الرؤوف،

فَرَأَيْتُ الرَّبَّ فى وَسْطِ الْعَبِيد، وَقَدْ تَعَلَّقَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ بِحُجْرَتِهِ»<sup>(٩٢)</sup>

وليس هناك ما هو أروع من قوله : «وقال أين جعلت اسمي، فثمَّ اجعل اسمك»<sup>(٩٣)</sup>

ومن الفلسفات المعاصرة التى تعنى بالإنسان الفلسفة الوجودية<sup>(٩٤)</sup>، ولكن الشعبة الحرة منها (أى الملحدة) ترى أو الوجود مأساة جاثمة لا معنى لها تأخذ بمخنق الإنسان، أما الشعبة المقيدة (أى المؤمنة) فتري «الوجود هو الله الذى يسكننا»<sup>(٩٥)</sup>، ولهذه الشعبة من الفلسفة الوجودية علاقة بالتصوف وثيقة، ففى فكر اثنين من أهم فلاسفة الوجودية «المؤمنين»، هما كيركجور (١٨١٣-١٨٥٥م) وبرجسون (١٨٥٦-١٩٤١م) كان البحث عن الحقيقة منطلقاً من وجود الإنسان نفسه، إنما يوصل إلى الله فى النهاية.

فكان النضال منطلقاً من الذات نحو المطلق والرابطة مع الله، إنما تتحقق بالكشف والذوق لا العقل والتفكير، وهكذا كل صوفي فى كل الفلسفات والأديان والأمم. ولكن الإنسان كما قال الله سبحانه وتعالى «خُلِقَ فِي كَبَدٍ»، أى فى معاناة وقلق، ويقول كيركجارد «ان الاختيار إنما يؤدى إلى الخطيئة، وإلى المخاطرة، والمخاطرة بطبيعتها تؤدى إلى القلق»<sup>(٩٦)</sup>.

هذا الخطر مبعثه الإحساس بالذاتية، مبعثه القلق من الاختيار، والنفري، الذى يسبق كيركجارد بألف عام، عبر عن هذا المعنى بقوله :

«وقال لي : بقيَ علمٌ بقيَ خطرٌ، بقيَ قلبٌ بقيَ خطرٌ،  
بقيَ عقلٌ، بقيَ خطرٌ، بقيَ همٌ، بقيَ خطرٌ»<sup>(٩٧)</sup>

فالصوفي الحق، يعيش فى هم وحزن، ويعيش فى خطر، وليس إسقاط التدبير توكلاً فكرياً، بل هو انشغال بالحق عن الخلق، ولقد كان ابن عربى وهو القائل بمذهب «وحدة الوجود»، أبعد ما يكون عن تحقير الإنسان وسجنه فى سجن الجبرية، فهو أعظم من مجد الإنسان، الذى هو الكون الأصغر فى مقابل العالم أو الكون الأكبر، فالكون هو أهم ما خلق الله، والإنسان أهم ما فى الكون. ويبدو أن ابن عربى قد أخذ فكرة الإله الإنسانى من الحلاج الذى قال بالناسوت فى مقابل اللاهوت، وربما كان الحلاج قد أخذ الفكرة من الكتاب المقدس حيث وردت الآية : «خلق الله آدم على صورته»<sup>(٩٨)</sup>.

ولا نزع أن صورة الإنسان فى الشعر الصوفى صورة واحدة، بل هناك من ضخم الحق، وحقر صورة الإنسان بل أذرى به، فهذا «فريد الدين العطار»، جعله عبداً حبشياً

موسوماً، بل هو عدم : «ولكن من أكون حتى أكون جديراً بك؟ وكم يكفيني أن أكون عَدَمًا بالنسبة لك، وكم يرضيني القول بأنني عبدك، بل عبدٌ لثَرَابِ كَلْبٍ محلَّتكَ، وأنا عبدٌ بَدُولٍ للروح، كما لي وَسَمٌ كالحبشان منك، وكيف أستشعر السعادة إن لم أكن عبداً لك، وقد احترق قلبي حتى حظيت بالعبودية لك، فلا تتخلَّ عن عبدك الموسوم، ولتضع حلقةَ العبوديةِ في أُذُنِي عَبْدِكَ»<sup>(٩٩)</sup>.

إن هذه النظرة ربما جعلت أصحاب الحكم بالجبرية على مذهب الوحدة الوجودية، يقولون هاكم الدليل!).

## ●● الحب الإلهي :

الحب الإلهي قسيم المعرفة في التصوف الإسلامي، ويبدو أنه كذلك في كل فلسفة صوفية دينية، فخلال ممارسة التجربة الصوفية يترقى الصوفى ويتسامى بروحه وأحاسيسه في الطريق إلى الحق، مبتغياً الوصول إلى الحضرة الإلهية، حيث يكون الفناء في الحضرة الإلهية هو الغاية والهدف، وقد تحدث كثير من الصوفية في المحبة، ومن أشهرهم «سمنون» (ت قبل ٢٩٧هـ) الذي كان أكثر حديثه في المحبة، وكان سمنون يقدم المحبة على المعرفة، والأكثرهم يقدمون المعرفة على المحبة، وعند المحققين : «المحبة استهلاك في لذة، والمعرفة شهود في حيرة وفناء في هيبة»<sup>(١٠٠)</sup> فالشهود والفناء هو آخر الطريق نحو الحضرة، وهو ينتج عن حالة الوجد الذي هو : ما يصادف القلب من الأحوال المغنية له عن شهوده، بتعبير ابن عربي<sup>(١٠١)</sup>.

وفي حالة الحلاج فإن الشهود الذي نتج عن المحبة هو الذي أنطقه بما نطق به من الشطحات، وقد عبر عن فناءه في الحضرة بقوله :

أنا مَنْ أهوى ومن أهوى أنا      نحنُ رُوحانُ حَلَلْنَا بَدَنًا  
فإذا أبصرتني أبصرتُه      وإذا أبصرته أبصرتنا<sup>(١٠٢)</sup>

وعبر عن حالة الوجد والفناء أيضاً بقوله :

عجبتُ منكُ ومنِّي      يا منيةَ المَتمنِّي  
أدنيتني منكُ حتى      ظننتُ أنَّك أنِّي  
وغبتُ في الوجدِ حتى      أفنيتني بكُ عنِّي<sup>(١٠٣)</sup>

فحالة الشهود والغياب في الوجد، والفناء في الحضرة، إنما هو دنو من ذات الحق من فرط المحبة، ومن فرط الرغبة في المعرفة كذلك، ولهذا قال النصري: «وقال لي مَنْ أَحَبَّتُهُ أَشْهَدْتُهُ، فَلَمَّا شَهِدَ حَبَّ» (١٠٤).

ويبدو أن النصري ممن يقدمون المعرفة على المحبة في المرتبة وذلك قوله: «وقال لي: المعرفة نار تاكل المحبة، لأنها تشهدك حقيقة الغنى عنك» (١٠٥) وقد صَوَّرَ الغزالي تجربته في كتابه «المنقذ من الضلال» وهو يرى أن أول الطريق المشاهدات والمكاشفات وفيها يشاهدون الملائكة وأرواح الأنبياء، بعد ذلك يترقى الحال إلى درجات يضيق عنها نطاق النطق؛ ولهذا خطأ الغزالي من عبروا عن هذه الحال، ويربط ذلك بالخيال والتوهم، ويقول إن الذي لا يسته تلك الحالة لا ينبغي أن يزيد على أن يقول :

وَكَا نَ مَا كَانَ مِمَّا نَسْتُ أَذْكَرُهُ      فَظَنُّ خَيْرًا وَلَا تَسْأَلُ عَنِ الْخَبَرِ

وكان ذلك أول حال رسول الله - ﷺ - حيث تبطل حين أقبل إلى جبل حراء حين كان يخلو فيه بربه، ويتعبد حتى قالت العرب: «إن محمداً عشق ربه، وهذه حالة يتحققها بالذوق من سلك سبيلها» (١٠٦).



وقد تكلم الصوفية كثيراً في الحب والعشق، وكلٌّ يعبر بمقاله عن حاله، وقد كانت السيدة رابعة العدوية (ت ١٨٥هـ) أول من كتب شعراً في الحب الإلهي، ولها الفضل في إشاعة لفظ الحب عند من جاءوا بعدها من الصوفية، وهي تعبر عن ذلك بعد تجربة ومعاناة مباشرة، في أبياتها المشهورة، التي تقول فيها :

أَحْبَبُّكَ حُبِّينَ، حَبُّ الْهَوَى	وَحُبًّا لِأَنْتَ أَهْلُ لَذَاكَ
فَأَمَّا الَّذِي هُوَ حَبُّ الْهَوَى	فَشُغْلِي بِذِكْرِكَ عَمَّنْ سِوَاكَ
وَأَمَّا الَّذِي أَنْتَ أَهْلُ لَهُ	فَكَشْفُكَ لِي الْحُجُبِ حَتَّى أَرَكَ
فَلَا الْحَمْدُ فِي ذَا وَلَا ذَاكَ لِي	وَلَكِنْ لَكَ الْحَمْدُ فِي ذَا وَذَاكَ (١٠٧)

وقد استطاعت رابعة العدوية أن تعبر عن حبها دون تجسيم، فالذي حققته هذه القطعة قد تجاوزه غيرها من بعد، ولكنها ببعدها عن التجسيم بقيت مثلاً لمن جاءوا بعدها.



والحب الصوفى يخالف ما يسبق إلى ذهن عادة من هذه الكلمة، إذ تمثل الذات الإلهية الطرف الآخر فى هذه العلاقة، وإن عبر عنه بألفاظ مدح لجمال المحبوب، فذلك الجمال هو تجليه تعالى بوجهه لذاته، فلجماله المطلق جلال، وإنما يتجلى هذا الجمال بظهوره في الكل كما قيل :

جَمَالُكَ فِي كُلِّ الْحَقَائِقِ سَافِرٌ      وَثِمِّنْ لَهُ إِلَّا جَلَالُكَ سَاطِرٌ

فلكل جمال جلال، ووراء كل جلال جمال<sup>(١٠٨)</sup>. والجمال يحرك عاطفة الحب؛ ولذا كان تحرك هذه العاطفة نحو الأعلى ونحو الإلهى أى نحو الخالق، نحو جلال الحق، فى مقابل الشهوات الحسية، التى هى المحرك الأساسى للحب الإنسانى، والمحبة الإلهية علو على هذه الصفات البشرية، ولهذا قال «إبراهيم الخوَّاص» عن المحبة «محو الإرادات واحتراق جميع الصفات والحاجات»<sup>(١٠٩)</sup>. ولما سئل «ذو النون المصرى» عن المحبة فقيل له : ما المحبة الصافية التى لا كدرة فيها ؟ قال «حب الله الصافى الذى لا كدرة فيه : سقوط المحبة عن القلب والجوارح، حتى لا يكون فيها غير المحبة، وتكون الأشياء بالله ولله، فذلك المحب لله»<sup>(١١٠)</sup>.

إن الحب طريق للبحث عن الحقيقة، وهو فعل يقوم به المحب، أى أن الحب فعل، والفعل معرفة، والمعرفة هى الحقيقة، والحقيقة هى الحب<sup>(١١١)</sup>.



كان للفلاسفة من قديم إسهامهم فى تفسير ماهية الحب، وأول هؤلاء وأشهرهم أفلاطون Plato (٤٢٧-٣٤٧ ق م). فقد تكلم أفلاطون عن الحب فى محاورته المعروفة «المأدبة»، وكان لأفلاطون السبق فى فلسفة الحب، وبيان أن معناه الأسمى تأمل دائم فى الجمال تهتدى به الروح إلى المعانى الإلهية، وتكتسب به الحياة معنى جليلاً، لأنه يفتح أمام الإنسان طريق الخلود فى حياة أسمى من هذه الحياة<sup>(١١٢)</sup>. وحديث أفلاطون فى «المأدبة»، يتناول أشكال الحب الجسدى والإلهى، ولكنه يرى أن الحب له معنى أسمى مما شاع فهمه، فحتى الحب الجنسى يمكن أن يكتسب معنى روحياً إذا انتقل المحب من الصورة الجسمية إلى إدراك الجمال الإلهى الذى يجلب عن الكيف. فالحب فى نظر أفلاطون إنما هو حب الجمال وهذا الجمال ليس حسياً بل هو معنوى وروحى<sup>(١١٣)</sup> ولقد كان الإغريق يدركون على طريقتهم فى تأليه القوى الطبيعية أن «إيروس» Eros

أو الحب هو أصل الخليقة، وأنه ولد مع الأرض في حالة الهيولى فهو لذلك في عداد أقدم الآلهة<sup>(١١٤)</sup>.

ويبدو أن الإنسان قد اضطر في كل الحالات- في حالة الفلسفة والفكر وفي حالة التصوف والتجربة- إلى التدرج والانتقال من الحسى إلى الروحى، من الإنسانى إلى الإلهى، ولم يكن مستطيعاً أن يصنع شيئاً حيال قدراته المحدودة، فهو يتصور الحق المطلق على صورة المحسوس الفانى حتى يستطيع الإدراك المحدود أن يستوعب هذه العاطفة المتسامية، فاللجوء إلى التأويل شر لا بد منه في سبيل التعبير عن الحب الإلهى.

وقد لجأ أفلاطون قديماً إلى التأويل في حديثه عن الإيروس<sup>(١١٥)</sup>. ويرى الدكتور زكريا إبراهيم أن معظم فلاسفة الدين يرون الإله المحبوب إلهاً مشخصاً، وأن المؤمن يتصور طبيعة حبه لله على غرار تصوره لطبيعة حبه لأخيه الإنسان<sup>(١١٦)</sup>.

أما أفلوطين Plotinus (٢٠٤-٢٧٠م) وأتباعه من فلاسفة الإسكندرية فقد أضفوا على الحب الأفلاطونى مبنئ أكثر صوفية من أفلاطون، فالجمال الحسى عنده رمز لما يدل عليه من جمال روحى، وهو يرى أن في كل إنسان حاسة إلهية تقوده إلى ما هو إلهى : هى الحب عن طريق الوجد Ecstasy<sup>(١١٧)</sup>.

وقد افترق أفلوطين عن أفلاطون في نقطة مهمة هى تبادل الحب بين الله والإنسان حيث يرى أفلاطون أن الإنسان هو المحب دائماً، وأن الله هو المحبوب دائماً، بينما نرى أفلوطين يقرر بصريح العبارة أن الأعلى يهتم بالأدنى ويعمل على تزيينه<sup>(١١٨)</sup>.

وقد تأثر صوفيو الإسلام فى إنتاجهم الفكرى والشعرى بهذه النظرة الفلسفية للحب الإلهى، وهذا الأثر يختلف من واحد لآخر من هؤلاء الصوفية، فابن عربى تأثر بهذه الفلسفات كلها فى شعره الغزلى، كما تأثر بالغزل العذرى العربى، أما ابن الفارض فأثر هذه الفلسفات فى شعره قليل إذا قيس بأثر الغزل العذرى فيه.

وينطلق ابن عربى فى حبه الإلهى، وغزله الصوفى من القول بجمال العالم، فالعالم جميل وجماله يأتى من كونه على صورة الحق، ثم ينتقل من جمال العالم كله إلى جمال التفاصيل، فهو يرى أن الإنسان على صورة العالم، والعالم على صورة الحق، فالإنسان إجمال العالم والحق، فهو أعظم مجلى لجمال الله، ولاسيما النساء من

الإنسان «لأن كل آخر يتضمن ما قبله والمرأة خلقت بعد آدم، ولذا تتضمن صورة العالم فهي أجمل ما خلق الله»<sup>(١١٩)</sup>.

وقد سبق أن أشرنا إلى ما سماه ابن عربي «النكاح السَّاري في جميع السَّاري»<sup>(١٢٠)</sup> وهذا العشق الكوني موجود في الفلسفة الأفلاطونية المحدثّة وفي الفلسفة الإشراقية، فالعلاقة قائمة بين العالی والسافل أى الكون وخالقه أى نور الأنوار (الله)، ولكن في الفلسفة الإشراقية يكون العشق من ناقص إلى كامل «وكلمة كان الإدراك أتم والمدرّك أكمل كان العشق أشد، ونور الأنوار (الله) أكمل الموجودات، ولذلك فهو المعشوق الأول أو هو يعشق نفسه؛ لأن كماله أشد ظهورية له من غيره، فهو عاشق لنفسه ومعشوق أيضاً»<sup>(١٢١)</sup>.

ورمز المرأة في الشعر الصوفي رمز مركب معقد، فهو مأخوذ عن فلسفات وأساطير وعقائد شيعية وباطنية وغنوصية ومصادر أخرى متعددة، فالمرأة صورة ورمز لجوهر أنتوى أشرب طبيعة إلهية مبدعة<sup>(١٢٢)</sup>.

وكان ابن عربي أهم صوفي عربي تمثل كل هذه المصادر، ولهذا أصبح صاحب فلسفة في الحب، فلسفة كونية تنظر إلى الكون في وحدته الوجودية نظرة عامة شاملة، وإلى الإنسان على أنه كون أصغر، فالكون الأكبر هو العالم، والكون الأصغر هو الإنسان، والإنسان وهو مظهر من مظاهر الوحدة الوجودية- يمثل كما قلنا التجلي الإلهي، ولهذا كان الحب في فلسفة ابن عربي الصوفية ديناً، كما قال في أبياته الشهيرة :

لَقَدْ صَارَ قَلْبِي قَابَلاً كُلِّ صُورَةٍ	فَمَرَعِي لِيْغْزَلَانٍ وَدَيْرٌ لِرَهْبَانٍ
وَبَيْتٌ لَأَوْثَانٍ وَكَعْبَةٌ طَائِفٍ	وَالْوَاهُ تَوْرَةٌ وَمَصْنُفٌ قُرْآنٍ
أَدِينُ بِدِينِ الْحُبِّ أَنِّي تَوَجَّهْتُ	رَكَائِبُهُ فَالْحُبُّ دِينِي وَإِيمَانِي <sup>(١٢٣)</sup>

ودين الحب هذا قائم على فلسفة الوحدة الوجودية التي يقول بها ابن عربي، فكل ما في الكون من جماد وحيوان وإنسان هو مجلى من مجالى الحق وصورة من صور تجليّه، ولهذا كان الحب الإلهي والإنساني شيئاً واحداً كما أن المخلوقات كلها وذات الحق شئ واحد. والشاعر هنا مستغرق في حبه وعشقه هذه المجالى إلى حد الفناء، وإذا كان الحب دين الشاعر، فعلى المحب أن يفنى في محبوبه كما فنى المحبون جميعاً من قبله.

وابن عربي لم يخل من حبه الإنساني، فعبّر عنه في ديوان كامل، فيه غزل عذري وغزل حسّي، والمحبة المتغزل بها معروفة فهي فتاة عربية من أصل فارسي كانت مقيمة بمكة مع عمته، واسمها «النظام»، وقد عُدَّ غزله بها في هذا الديوان من الرمز الصوفي، والديوان منشور بشرح لابن عربي، وهو «ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق»، ومن الصعب قبول بعض التأويلات فيه، ويمكن قبول بعضها الآخر. فالشك قائم حول نسبة هذا الشرح لابن عربي نفسه<sup>(١٢٤)</sup>.

وليس ابن عربي بدعاً في انتقاله من الحب الإنساني إلى الحب الإلهي، فكما سبق أن ذكرنا كان ذلك دأب كل الفلاسفة والصوفيين، ويكون النجاح في التعبير عن هذا الحب الإلهي بقدر استطاعة الشاعر الإفلات من قبضة الجسد والصورة البشرية الحسية.



يرى الدكتور محمد مصطفى حلمي أن صعوبة الفصل بين الحب الإنساني والحب الإلهي إنما هو لتعمق الشاعر في مذهبه في الحب الإلهي<sup>(١٢٥)</sup>، وهذا صحيح، ولكن من الصحيح أيضاً أن الشاعر - وهو هنا ابن الفارض - كان بحاجة إلى رؤية الجمال الإنساني، وقراءة الشعر الغزلي، لكي يستطيع أن يعبر عن تجربته، فقد كان ابن الفارض يقصد بيتاً له بمدينة «البهنسا» كان يقيم فيه طائفة من الجوارى المغنيات الضاريات على الدفوف والشبابات، وهناك كان ابن الفارض يلقي بنفسه، في غمرة السماع والرقص. ومن أخبار ابن الفارض المروية أنه كان ميالاً إلى التواجد، بحيث إذا رأى وجهاً جميلاً أو شيئاً حسناً، وإذا سمع مغنياً يغنى أو نائحة تتوح، تغير حاله وتبدل إلى حال آخر، وهاج في باطنة المعنى الذي تثيره المراثيات والمسموعات<sup>(١٢٦)</sup>.

إن الفلسفة الإغريقية بقولها بتأليه الإيروس Eros (الحب - الرغبة)، اعترفت بالجسد ورغباته، وسمت بقيمة هذه الرغبات، وكان المطلوب هو التسامى بهذه الرغبات وليس إلغاء الجسد وحواسه، وأثرت هذه الفلسفة في إخوان الصفاء وهم من المتفلسفة ذوي النزعة الصوفية (القرن الرابع الهجري) ورسائلهم كانت من مصادر الصوفية، وقد اهتم الجميع بترقية الحواس ولم يلفوا الجسد ورغباته، وإن عرف عن بعض الصوفية الميل إلى الفردية أو الابتعاد عن ملامسة النساء، فإن بعضهم الآخر كان متزوجاً ميالاً للنساء، وما ذكرناه عن ابن الفارض وما عرفناه عن ابن عربي من حبه «لنظام» كل ذلك

يدفعنا إلى الشك فى قدرة أى شاعر على التعبير عن رؤياه إن كان هو عاجزاً عن رؤية الجمال الخارجى والداخلى، ولهذا يتساءل جان بارتليمى : «وهل يستطيع المتصوف أن يعلم ما يحدث فى نفسه إن لم يكن قادراً على تفسير لغة الحواس مستعيناً فى هذه الرؤية بالأصوات الداخلية والنطق والمسّة الروحية»<sup>(١٣٧)</sup>.

فالمُتصوفة لا ينكرون الجسد ولا يستطيعون إنكاره، فهم يؤمنون بالحب الجسدى على أنه مرحلة فى الطريق إلى الله، أو هو جزء من الحب الإلهى نفسه، حيث يكون الحب عندهم بهذا المعنى سموً بالروح وقرياً من الله ولكن عن طريق الحب الجسدى. وكانت الصعوبة عند المتصوفة هى كيفية التوفيق بين الروح والجسد، فلجأوا إلى التأويل، وكان متصوفة المسلمين يلجأون دائماً إلى القرآن الكريم والحديث النبوي، ولكن بتأويل، وكان هذا التأويل متمسكاً أحياناً، وهم بتوحيدهم بين الروحى والطبيعى، بين الإنسانى والإلهى، يتجاوزون ثنائية الأطراف والعلو عليها صوب تركيب يبدو فيه الروحى والفيزيائى وجهين وتجليين لحقيقة واحدة.

إن اعتبار الإنسان هو «الكون الأصغر» كما يرى ابن عربى إنما يجعل للجسد الإنسانى نفسه من الأهمية ما لا يمكن إنكاره حتى فى طريق الوصول إلى الحضرة وإلى ما هو إلهى وروحى، ولذا قال العارف الروسى «برديائف»، سائراً على نفس الدرب «وانى لأعتقد أن هناك صلة عميقة بين ما يبذل الجسم من جهد- كالعَمَل البدنى والتمرينات البدنية- وبين تلك الحقيقة وهى أن الإنسان «عالم مصغر» microcosom وكون «بالقوة، القيت على كاهله مهمة السيطرة على جسمه وبالتالي على جسم الكون المخلوق الذى ينتمى إليه والذى ينتمى له»<sup>(١٣٨)</sup>. وهذه نظرة قريبة من نظرة ابن عربى، وليست نظرة تقديس للجسد فى ذاته أو حيرة فى أمره، فهى ليست نظرة تأليه للجسد، فلم يكن الجسد مشكلة ذات أهمية خاصة بالنسبة إلى يردياثف كما كانت بالنسبة لروزانوف أو د. هـ. لورنس D.H. Lowrence<sup>(١٣٩)</sup>.

ولقد اختلطت النظرة الحسية بفلسفات مختلفة ولكنها كانت عند المتصوفة تستند إلى نصوص دينية تلجأ إلى تأويلها، وفى فلسفة ابن عربى تفسيرات لا يخفى ما فيها من حسية، وليس ببعيد أيضاً ما فى نشيد الأناشيد<sup>(١٣٠)</sup> الموجود ضمن نصوص الكتاب المقدس من حسية، كذا استعمل الصوفية قصة يوسف<sup>(١٣١)</sup> وامرأة العزيز فى القرآن الكريم. وأصل القصة تصوير للعشق الجسدى من قبل امرأة العزيز لجسد يوسف

النبي، وكل هذه الإشارات تلفتاً إلى ما في الشعر الصوفي من حسية ظاهرة. والأمثلة عديدة على هذه الحسية الظاهرة.

ففى ديوان ترجمان الأشواق لابن عربى عديد من الصور الحسية، يقول فى إحدى هذه القصائد :

أَفَيْقُوا عَلَيْنَا فَاءِنَّا رَزْنَنَا	بُعَيْدَ السُّحَيْرِ قُبَيْلَ الشُّرُوقِ
بَبِيضَاءِ غَيْدَاءِ بَهْتَانَةِ	تَضْوَعُ نَشْرًا كَمِسْكِ فَتَيْقِ
تَمَائِلُ سَكْرَى، كَمَثَلِ الْفُصُونِ	ثَنَّتْهَا الرِّيحُ كَمَثَلِ الشَّقِيْقِ
بِرْدِفِ مَهُولٍ كَدَعَصِ النَّقَا	تَرْجُجُ مَثْلَ سَنَامِ الْفَنِيْقِ
فَمَا لَامَنِي فِي هَوَاهَا عَذُولُ،	وَلَا لَامَنِي فِي هَوَاهَا صَدِيقِي (١٣٢)

وفى قصيدة أخرى يقدم ابن عربى تصويراً حسياً واضحاً، يقول :

بَابِي الْفُصُونُ الْمَائِلَاتُ عَوَاطِفاً	الْعَاطِفَاتِ عَلَى الْخُدُودِ سَوَافِ
الْمُرْسَلَاتِ مِنَ الشَّعُورِ غَدَائِرًا	الْلَيْنَاتِ مَعَاقِدًا وَمَعَاطِفًا
الْمُونِقَاتِ مَضَاحِكًا وَمِبَاسِمًا	الطَّيِّبَاتِ مُقَبَّلًا وَمَرَاشِفًا
النَّاعِمَاتِ مُجَرَّدًا، الْكَاعِبَاتِ	مُنْهَدًا، وَالْمَهْدِيَاتِ ظَرَائِفًا
الْمُبْدِيَاتِ مِنَ الثَّغُورِ لَآلِيَا	تَشْفِي بَرِيقَتَهَا ضَعِيفًا تَالِفًا
الرَّامِيَاتِ مِنَ الْعُيُونِ رَوَاشِقًا	قَلْبًا خَبِيرًا بِالْحُرُوبِ مُثَاقِفًا
الْمُطْلِعَاتِ مِنَ الْجُيُوبِ أَهْلَةً	لَا تُلْفَيْنِ مَعَ التَّمَامِ كَوَاسِفًا (١٣٣)

وبعيداً عن التأويل الصوفى المعتاد (١٣٤)، أحب أن أفسر القطعة التالية استناداً إلى مذهب ابن عربى نفسه، وهى قوله :

فَيَا مَنْ يُشَبِّهُ لَيْنَ الْقُدُودِ	بِلَيْنِ الْقَضِيْبِ الرُّطِيْبِ النَّضْرِ
فَلَوْ عَكْسَ الْأَمْرِ مَثَلِ الْبَدَنِ	فَعَلْتُ لَكَانَ سَلِيمَ النَّظْرِ
فَلَيْنُ الْفُصُونِ كُلِّينِ الْقُدُودِ	وَوُزْدُ الرِّيَاضِ كَوُزْدِ الْخَفْرِ (١٣٥)

فحسب نظرية ابن عربى، يمثل الكون أعظم ما خلق الله، والإنسان أعظم ما فى الكون، والمرأة آخر من خلق من الإنسان فهى أجمل ما فى الكون، ولهذا صح أن تكون هى الأصل فى التشبيه، فيشبهه القضيب فى لينه بجذع المرأة اللين، وتشبه الورود

بالخودود، وليس ذلك جرياً على عادة من يستخدمون التشبيه المقلوب، بل هو مبدأ عام ينبغي أن يتبعه كل شاعر، في حديثه عن كل جمال فذلك هو الأصل الذى يبنى عليه.

ولم يتردد ابن عربى في استخدام اسم «بلقيس»، ملكة سبأ المذكورة في القرآن الكريم مع النبي سليمان- عليه السلام- رمزاً للجمال الإلهى، وقدمها فى صورة بشرية حية، بل فى صورة حسية، فأفاض فى وصف محاسن ساقها قائلاً:

إذا تَمَشَّتْ على صَرْحِ الزَّجَاجِ ترى	شَمْساً على فَلَكَ في حِجْرِ إدرِيسَ
تُحيي إذا قَتَلْتَ باللَّحْظِ مَنْطِقَها	كَأَنَّها عندما تحيي به عيسى
توارَتْها لَوَحْ سَاقِها سناً، وأنا	أتلو وأدرُسُها كَأَنِّي مُوسَى <sup>(١٣٦)</sup>

والتفسير الصوفى المعروف هو أن بلقيس هنا رمز للواردات الإلهية.

وبعيداً عن الصوفية فإن الشاعر بحاجة إلى مثال يخلقه ليجسد فيه المثل الأعلى الذى يحب أن يصوره فى عمله الشعرى، ومثال الجمال عند الشاعر هو امرأة يحبها الشاعر حباً عنيفاً، ويسمو بها إلى مرتبة المثل العليا، وكما يخدم الفارس سيده، لكى يحسن الحرب، فإن الشاعر يحب امرأة لكى يحسن الغناء، بحيث يسمو بعشيقته سمواً تصبح فيه مثلاً أعلى، ويصبح الإعلاء وسيلة مقصودة، لغرض الشعر، بعيدة عن الرغبة الجنسية فحسب،<sup>(١٣٧)</sup>.

فهل كان تعبير الصوفية، أو شعراؤهم بالأحرى، عن الحب الإلهى بهذه الصور الحسية إيماناً منهم بأن الاتصال الجنسوى هو أعمق صور الاتحاد؟ يرى الدكتور زكريا إبراهيم هذا الرأى، فهم قد وصفوا علاقتهم بالله وصفاً غرامياً<sup>(١٣٨)</sup>. وليس كل وصف غرامى يعد شهوانياً، حتى لو استخدمت فيه الألفاظ والصور الحسية، وقد صور «آسين بلاثيوس»، الحب الإلهى المعبر عنه بصور حسية عند ابن عربى قائلاً : «والحب الجنسوى مجرداً هكذا من كل شهوانية الجسد الغليظة، يرتفع إلى أعلى درجات السمو والروحانية، كى يكون رمزاً نبيلاً على الحب الصوفى، وابن عربى يؤكد بجسارة سامية، أن الله يتجلى لكل محب، تحت حجاب المحبوبة، التى لا يعشقها إلا بقدر ما يتجلى فيها من مشابهة للألوهية؛ لأن الخالق يحتجب عنا، حتى نحبه تحت مظاهر زينب الجميلة، وسعاد وهند وليلى، وكل الأوانس المحبوبات اللاتى يتغزل فيهن الشعراء بشعر رقيق، دون أن يدركوا ما يدركه الصوفية من أصحاب الكشف،<sup>(١٣٩)</sup>.

أما ابن الفارض فإنه فى شعره الصوفى غير الغزلى، بعيد عن الأوصاف الحسية، وخاصة فى قصيدته الطويلة التائية الكبرى، التى تصور فيها مراحل الطريق الصوفى، والسلوك نحو الحضرة الإلهية ومقامات الفناء والشهود، أما قصائده الأخرى فهى صوفية نعم، ولكن بها بعض مظاهر الوصف الحسى، كما فى قصيدته الياثية، التى يقول فيها :

وظَمًا قَلْبِي لَذِيَاكَ اللَّمَّيْ	أَمْ، وَأَشَوْفِي لَضَاحِي وَجْهِهَا
سَكْرَةً وَاطْرِبَا مِنْ سَكْرَتِي	فَبِكُلِّ مَنْهُ وَالْأَلْحَاطُ لِي
مَنْهُ حَالٌ، فَهُوَ أَبْهَى حُلَّتِي	نَحَلْتُ جَسْمِي نُحُولًا خَصْرُهَا
مِثْمَرٍ، بِدَرْدَجِي، فَرَعُ ظُمِّي <sup>(١٤٠)</sup>	إِنْ تَثْنُتْ فَبِقَضِيبٍ فِي نَقَا

وقال فى قصيدة أخرى أيضاً :

وَحَكَّتْ فِظَاطَةً قَلْبِهِ الْفُؤَادَا	وَشَكَّتْ بَضَاضَةً خَدَمٍ مِنْ وَرْدِمِ
قَبْلَ السَّوَاكِ، الْمَسْكُ سَادَ وَسَادَا	خَصِرُ اللَّمَى، عَذَبُ الْمُقْبِلِ بِكْرَةِ
فِي كُلِّ جَارِحَةٍ بِهِ نَبْأَدَا	مِنْ فِيهِ وَالْأَلْحَاطُ سَكْرِي، بَلْ أَرَى
صَمَتُ الْخَوَاتِمِ لِلْخَنَاصِرِ آدَى	نَطَقَتْ مَنَاطِقُ خَصْرِهِ خَتَمًا، إِذَا
وَاللَّيْلُ فَرَعًا مِنْهُ حَاذَى الْحَادَا <sup>(١٤١)</sup>	كَالْفُصْنِ قَدَاً، وَالصَّبَاحُ صَبَاحَةَ

وهكذا كان الشاعر الصوفى شاعراً غزلاً، يتغزل فى محبوب بشرى، وقد يكون تصويره قريباً من التصوير الأفلاطونى أو العذرى البعيد عن الحسية، وقد يكون حسيّاً واضح الحسية، ولكنه فى النهاية يتسامى بهذا الوصف البشرى إلى ما هو إلهى دائماً.



وتختلف الرؤية المسيحية للمحبة عن الرؤية الإسلامية، فبينما يكون هم الصوفى فى الإسلام هو الوصول إلى السعادة القصوى بالاتحاد بالله، ولا يرى فى ذلك ألماً ولا تضحية، نجد أن المحبة المسيحية تقوم على التضحية والألم. والمحبة أنواع ثلاثة<sup>(١٤٢)</sup> : أولها: المحبة - إيروس Eros أى المحبة - العشق وثانيها المحبة Philia أى المحبة الصداقة، ثم المحبة : «أجابيه» Agape أى محبة الجار (الغير) وهى المقصودة فى المحبة المسيحية<sup>(١٤٣)</sup>.



ومعروف أن الرهبنة المسيحية قد دعت إلى العزوبة، وحقرت من شأن الزواج والاتصال الجسدى، بعكس الإسلام الذى دعا إلى الزواج، فقال الرسول (ﷺ) : «حُبِّبْ إِلَيَّ مِنْ دُنْيَاكُمْ الطَّيِّبُ وَالنِّسَاءُ، وَهَرَّةٌ عَيْنِي فِي الصَّلَاةِ، وَاعْتَبِرْ ابْنَ عَرَبِيَّ أَنْ ذَلِكَ «الْحُبُّ» لِلنِّسَاءِ إِنَّمَا هُوَ خَاصَّةٌ مِنْ خِصَائِصِ النَّبِيِّ، الَّذِي لَمْ يَجْعَلْ لِنَبِيِّ هَذَا التَّخْصِصَ بِرَغْمِ مَا كَانَ لِبَعْضِ الْأَنْبِيَاءِ مِنْ نِسَاءٍ بَلَغَ عِدْدُهُنَّ الْمِائَاتَ، كَسَلِيمَانَ (عَلَيْهِ السَّلَامُ)، فَيَقُولُ ابْنُ عَرَبِيٍّ «وَكَانَ مِنْ سُنَّتِهِ النِّكَاحُ لَا التَّبَتُّلُ. وَجَعَلَ النِّكَاحُ عِبَادَةً لِلسِّرِّ الْإِلَهِيِّ الَّذِي أَوْدَعَ فِيهِ، وَلَيْسَ هَذَا السِّرُّ إِلَّا فِي النِّسَاءِ»<sup>(١٤٤)</sup>.

والحق أن المسيحية لم تحرّم الزواج، ولكنها دعت إلى الزواج الواحدى Monogamy الذى لا رجعة فيه، فوجهت بذلك طعنة حاسمة إلى «الإيروس» Eros أو العشق الجسدى، ويعد أن كانت ديانة «الإيروس» تنادى بعبادة الكثرة «أو التعدد، وتدعو إلى تقبل المصير، وتقرر أن الحب حليف العذاب والشقاء والموت، جاءت ديانة «الأجاييه» فراحت تنادى بعبادة الوحدة، وتدعو إلى تحقيق خلاصنا بمحض حريتنا، وتقرر أن الحب رسالة الإحسان والرحمة والحياة»<sup>(١٤٥)</sup>.

وليس يخفى أن ما يدعو إليه الإيروس إنما هو حرية الحب، فهو عدو للزواج والارتباط، أما «الأجاييه» فيدعو إلى الزواج الواحدى، بينما تدعو الرهبانية المسيحية إلى العزوبة، وينفرد الإسلام بالجمع بين الزواج والحب، ففيه تعدد والتزام، وكان غريباً أن يقرر «آسين بلاثيوس»، أن أصل الفزل الحسى فى الصوفية الإسلامية هو التأثير المسيحى<sup>(١٤٦)</sup>، ثم يناقض نفسه فيرى أن طريقة ابن عربى تحرم على النساء والصبيان دخول خلوة المريدين، وهو أمر يتمشى مع ما كان متبعاً فى الرهبانية المسيحية فى رأيه، ولكن الحق أن هذا ليس من التأثير المسيحى علي الإطلاق، إذ يدعو القرآن إلى غض البصر من قبل النساء والرجال على السواء<sup>(١٤٧)</sup>. وفى حديث الرسول (ﷺ) أَنْ نَظَرَ الْعَيْنُ هُوَ نَوْعٌ مِنَ الزَّوْنِ، كَمَا أَنَّ مَنَعَ الْاِخْتِلَاطِ فِي الْمَجْتَمَعِ الْإِسْلَامِيِّ لَمْ يَكُنْ مُقْتَصِراً عَلَى خُلُوةِ ابْنِ عَرَبِيٍّ وَحدها.

والصحيح هو العكس تماماً إذ تأثرت الصوفية المسيحية فى العصور الوسطى بشعر التروبادور أو الشعر الحماسى وأغانى الحب والفروسية فى جنوب أوروبا إبَّان

العصور الوسطى، وهذا الشعر متأثر بالشعر الغزلى العربى، والغزل العذرى منه بخاصة، وقد ارتبط الحب لدى القديسين المسيحيين الصوفيين- مثل القديس فرانسوا الأسيزى، والقديسة تريزا الأفيلية- بالموت، كما دخلت فى صميم تعبيراتهم الصوفية الفاظ غرامية تترد بنا إلى جو الفروسية والغزل والحرمان والعذاب، والصد والجوى، والشقاء والمأساة والقلق<sup>(١٤٨)</sup>.

وقدم القديس «أوغسطين» Saint Augustine (٣٥٤-٤٣٠م) مذهباً جمع فيه بين الإيروس أو العشق والرغبة وبين الأجابه أو المحبة، وأطلق على هذا المذهب المشترك اسم Caritas، وقد حقق فى هذا المذهب ضرباً من الوحدة<sup>(١٤٩)</sup>.

أما الكتاب المقدس، فقد احتوى على صور حسية فى تصوير الحب، وخاصة نشيد الأناشيد من العهد القديم،، وقدمت كما يقول آسين بلاثيوس «رسائل فى الحب عديدة فى العصور الوسطى على أساس الحب الدنيوى الذى أحس به الملك سليمان «نشوليت»، الجميلة، وفيها تستخدم العبارات الشهوانية الشائكة والصور الحسية ذوات التعبير الموحى من أجل الرمز على نار الحب الإلهى للنفوس الكاملة»<sup>(١٥٠)</sup>.

ولا يخفى أن ما فى نشيد الأناشيد نفسه من شهوانية كان دافعاً لهؤلاء الشراح وكتاب رسائل الحب سواء كانت صوفية أم غير صوفية، بل إن كل وصف حسيّ شهويّ لممارسة الحب لابد أن يأتى على هذه الشائكة. وقد أثر الكتاب المقدس، ونشيد الأناشيد نفسه فى كتابات كثيرة معاصرة، ليست صوفية، وليست شعرية أو بالأحرى ليست محسوبة من الشعر، ولم يكن بها شهوية صارخة، ولكنها أخذت من النص روحه، فجاءت على هذه الشائكة من الحسية الروحية، كما فى نشيد الأناشيد لتوفيق الحكيم وأعمال جبران وغيرهما.

ولكن شعراء المتصوفة المسلمين، سواء ابن عربى أو غيره كان عندهم من تراث الشعر الغزلى العربى ومن شعر الخمر وغيره، ما يكفيهم للتأثر به والنسج على منواله، ونظرة واحدة إلى التشبيهات الحسية المتداولة فى شعرهم تبين ذلك بجملاء.



## ●● الرمز الصوفي :

اللغة هي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم ، واللغة المكتوبة هي ضرب من العلامة أو الإشارة<sup>(١٥١)</sup> sign. واللغة الفنية سواء في الشعر أو ألوان التعبير الفني الراقية الأخرى تجنح إلى ترميز وإيحاء ينحرف بها عن الاستعمال المعتاد في الحياة اليومية، وعن الاستعمال العلمى المحدد. وليس المتصوفة بدعاً في استعمال لغة خاصة بهم.

فيلجأ المتصوفة إلى استخدام الرمز، والرمز<sup>(١٥٢)</sup> symbol الفني الذى يستخدم فى الشعر وفي الأدب عامة يمكن تقسيمه إلى نوعين: أحدهما رمز قريب، مثلما يرمز بالمحيط والأرض، إذ تشير إلى الزمن والأبدية والخلود، كما أن الرحلة هي رمز الحياة، ورمز الخصب في الطبيعة معروف عالمياً<sup>(١٥٣)</sup>. والآخر رمز بعيد، لا يأتى إيحاًؤه من الصفات الملازمة له، وإنما يفتش عنه بصعوبة، ويستعمل هذا النوع الأخير في القصة والمسرحية كما يستعمل في الشعر.

وفي لغة الصوفية وكتاباتهم الشعرية والنثرية الفنية إشكالان، الأول هو المصطلحات الصوفية الخاصة بهم، والثانى في الرموز الصوفية المستعملة بكثرة في إنتاجهم الفني، أما المصطلحات فأمرها ميسور؛ لأنها مشروحة في كتب خاصة بهم، ويظل الرمز هو الذى يحتاج إلى تأويل وتفسير، والتأويل لا يخضع للاصطلاح والتحديد، وهذا يجعل من أعمالهم الكبيرة، مجالاً خصباً لدراسات طويلة جادة، وشروح عديدة عكف عليها الشراح قديماً، وتخصص فيها الكثيرون من علماء هذا الزمان.

ويستخدم الصوفية مصطلحى الإشارة والرمز بمعنيين قريبين، وفي الحق أنهما كذلك حتى في عرف المعاصرين، فبينهما نسب وقرب. والإشارة عند الصوفية هي ما يخفى على المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه، وقال أبو على الروذبارى : علمنا هذا إشارة فإذا سار عبارة خفى، والإيحاء إشارة بحركة جارحة<sup>(١٥٤)</sup> أما الرمز فهو معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلا أهله، قال الفنّاد :

إِذَا نَطَقُوا أَعْجَزَكَ مَرَمَى رَمُوزِهِمْ      وَإِنْ سَكَنُوا هَيَّاهُ مِنْكَ اتَّصَالُهُ<sup>(١٥٥)</sup>

ولاشك أن طبيعة التجربة الصوفية القائمة على الكشف والذوق قد استدعت هذه اللغة الرمزية الإيحائية، البعيدة عن البساطة والوضوح. وقد عدت هذه الصعوبة

والخصوصية سببا للجوء الصوفية إلى الرمز والغموض. وهناك تفسير آخر يرى أن الصوفية قد عمدوا لاستخدام هذه اللغة الإيحائية ضناً منهم بعلمهم الباطن، اللدني، الموهوب لهم من طريق غير طريق العقل أو الشرع. وهذان التفسيران صحيحان مقبولان.

ويعبر ابن عربي عن علوم الصوفية هذه بالأسرار «فهذه الأسرار أجرى الله العادة عند أهل هذه الطريقة ألا يهبها إلا للأمناء... وهذا العلم نتيجة التقوى في قوله تعالى: (واتقوا الله ويعلمكم الله)... وإليه أشار الحسين بن علي، وقيل الرضي، رضى الله عنهم، بقوله :

يَا رَبِّ جَوْهَرِ عِلْمٍ لَوْ أَبُوحُ بِهِ      لَقِيلَ لِي : أَنْتَ مِمَّنْ يَعْبُدُ الْوُثَنَ  
وَلَا سَتَحُلُّ رِجَالٌ مُسْلِمُونَ دَمِي      يَرَوْنَ أَقْبَحَ مَا يَأْتُونَهُ حَسَنًا<sup>(١٥٦)</sup>

فعلمهم الذى هو نتيجة التجربة والمجاهدة وبعد كشفاً لا تحصيلاً، من المضمون به على غير أهله؛ ولهذا كان كلام بعضهم شطحاً؛ لأنهم صرحوا بما لا ينبغى التصريح به، فالشطوح عندهم من زلات المحققين، فإنه دعوى بحق يفصح بها العارف عن غير إذن إلهي<sup>(١٥٧)</sup>.



مثلت المرأة رمزاً مهماً، إن لم يكن أهم رمز، في الشعر الصوفى على الإطلاق، ذلك أن المرأة في الغزل الصوفى والحب الإلهى هى رمز الذات الإلهية، وقضية الحب الإلهى - كما نعرف - هى محور الشعر الصوفى وخاصة شعر ابن الفارض وابن عربي، وفي الشعر الصوفى الفارسى كله. وكما أوضحنا في الفصل السابق فإن الحب أو العشق هو الشطر الأول فى الفلسفة الصوفية بينما تمثل المعرفة الشطر الثانى منها.

وحينما يجعل الصوفية من المرأة رمزاً للذات الإلهية، فإنهم يلجأون إلى التأويل في تفسيرهم للشعر القديم، بحيث لم تعد الألفاظ تجرى على ظاهرها، وإنما صارت ترمى إلى آفاق أخرى من المعانى، فمثلاً «سعاد» فى قول كعب بن زهير:

أَمَسْتُ سَعَادُ بَارِضٍ لَا يَبْلُغُهَا      إِلَّا الْعِتَاقُ النَّجِّيَّاتُ الْمَرَايِلُ

إنما هو رمز للسعادة الكبرى التي لا ينالها إلا العارف بعد مجاهدات ورياضات شاقة، ومغالبة لأهواء النفس، ولذلك كان مطلوباً للوصول إليها همه عالية، مرموز إليها بالناقة، الموصوفة بجملة الصفات المذكورة في البيت<sup>(١٥٨)</sup>.

ومعروف أن المتصوفة قد عجزوا عن استحداث لغة خاصة بهم في مسألة الحب، ولذلك كان شعرهم في الحب يحتمل المعنيين، معنى الحب الإنساني، ومعنى الحب الإلهي، كما ذكرنا في موضع سابق، وهم قد أخذوا تلك الصفات، والتشبيهات، وجعلوها رموزاً في تفسيراتهم الصوفية، أما الرموز نفسها فهي من الشعر العربي الغزلي المعروف، فابن عربي مثلاً يستخدم الألفاظ نفسها في السياقات نفسها، التي استخدمها الشعراء العرب من قبله<sup>(١٥٩)</sup>. وقد أفاد من روايات الحب والمحبين: بشر وهند، وقيس وليلى، وجميل وبثينة، وابن عربي يصرح في شعره باقتدائه بهؤلاء العشاق. وقد يرمز ابن عربي للمحبة بالشمس، كما في قوله :

بِذِي سَلَمٍ وَالْدَّيْرِ مِنْ حَاضِرِ الْحِمَى      ظِلَاءُ تَرْيَكِ الشَّمْسِ فِي صُورَةِ الدُّمَى  
وفي قوله :

فَلِلْظَنِّي أَجِياداً، وَلِلشَّمْسِ أَوْجُهُاً ،      وَلِلدُّمِيَةِ الْبَيْضَاءِ صَدْرُاً وَمِعْصَمَاً<sup>(١٦٠)</sup>

ويفسر ابن عربي هذا الرمز في شرحه لترجمان الأشواق بقوله «وللشمس أوجهاً من قوله، عليه السلام : ترون ريكماً كما ترون الشمس»<sup>(١٦١)</sup> . وليست الشمس معبودة هنا ولكنه رمز أنثوي معروف في الشعر القديم، وهو رمز على الذات الإلهية التي هي مقصود الشاعر العاشق هنا.

أما ابن الفارض فقد استخدم رمز المرأة في قصيدته الصوفية الطويلة «نظم السلوك» بطريقة بعيدة عن الحسية، فللمعشوقة، وهي الذات الإلهية، صفات بشرية وصفات أخرى روحية، وغالباً ما يشار إليها بضمير الغائبة، أو بضمير المخاطبة:

وَابْتَثْتُهَا مَا بِي، وَلَمْ يَكْ حَاضِرِي      رَقِيبُ بَقَا حَظَرِ بَخْلَوَةٍ جَلْوَةٍ  
وَقُلْتُ وَحَالِي بِالصَّبَابَةِ شَاهِدُ      وَوَجَدِي بِهَا مَاحِيٌ وَالْفَقْدُ مُثْبِتِي  
هَبِي، قَبْلَ يُفْنِي الْحُبُّ مَنِي بَقِيَّةً      أَرَاكِ بِهَا، لِي نَظْرَةً الْمُتَلَفَّتِ<sup>(١٦٢)</sup>

فصورة المحبوبة فى هذه القصيدة صورة رمزية سامية، بعيدة عن الحسية، وهى  
أجل من أن يسميها؛ لأنه لو سماها، إما ألا يصدقها أحد، أو أن يتهم بالجنون:

فلَوْ قِيلَ مَنْ تَهْوَى؟ وَصُرِّحَتْ بِاسْمِهَا لَقِيلَ : كُنَى، أَوْ مَسَّهُ طَيْفُ جَنَّةٍ (١٦٣)

وقد يسميها الشاعر ولكنه لا يخرج عن سنة أسلافه من العشاق، من ناحية  
الأسماء والسياقات، أما المعنى فهو رمزى صوفى:

هَلْ نَارُ نَيْلَى بَدَتْ لَيْلًا بِذِي سَلَمٍ أَمْ بَارِقُ لَاحَ بِالزُّورَاءِ فَالْعَلَمِ (١٦٤)



وإذا كان الصوفية قد استخدموا لغة الغزل، ورمز المرأة فى التعبير عن الحب  
الإلهى، فما الذى دفعهم لاستخدام رمز الخمر فى شعرهم ؟

يبدو أن ما يلزم الخمر من نشوة وسكر، وما يكون فى مجالسها من سماع وطرب،  
وما عبر عنه شعراؤها من غياب وفناء، وما استعملوه من ألفاظ وأوصاف كالعَتَقِ  
والقَدَمِ ونحوها، كل ذلك كان دافعاً لاستعمال الخمر وشعر الخمر فى تعبير الصوفية  
عن حالات شبيهة بتلك التى يعيشها الشاعر مع الخمر ولو من وجه مخالف. فقد  
استخدم القرآن الكريم صورة «السُّكْرِ» فى التعبير عن حالة الذهول الشديد أمام أهوال  
يوم القيامة، فقال تعالى : «وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى، وَمَا هُمْ بِسُكَارَى، وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ  
شَدِيدٌ» (١٦٥). فالسكر فى هذا الموقف الرهيب حالة من الذهول والغياب عن الوعى من  
شدة الألم والترقب وعذاب الانتظار وأهوال يوم الحساب، وهو بخلاف ما عليه حال  
شارب الخمر من لذة وطرب وفرح، ومع ذلك فكل منهما ذاهل غائب عن الوعى، لا  
يعرف الأرض من السماء، ولذا صح، بل كان لاثقاً وبديعاً فى التصوير أن تشبه هذه  
الحال بتلك.

وقد استخدم شيوخ الصوفية مصطلحات من حقل الخمر فى أصل دلالتها، ولكنهم  
جعلوها مما يختص به أهل الطريقة، فأصبحت هذه الكلمات بمثابة المصطلحات  
الصوفية، وهم قد شرحوها وفسروها، فمن ذلك كلامهم عن السُّكْرِ والشُّرْبِ والدُّوْقِ،  
والرِّيِّ، والصَّخْو... الخ. ويعبرون بذلك عما يجدونه من ثمرات التجلى ونتائج

الكشوفات، ويواده الواردات، وأول ذلك الذوق، ثم الشرب، ثم الرى، فصفاء معاملاتهم  
يوجب لهم ذوق المعانى، ووفاء منازلهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضى  
لهم الرى، فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الرى صاح<sup>(١٦٦)</sup>.

وإذا كان شارب الخمر يعمد إلى هدم رموز القبيلة والعرف والتقاليد، وإفناء المال،  
وارتياد أماكن اللهو والمجون، وبذلك يتعرض للملامة، فما أشبه الصوفى به، إذ يعمد إلى  
ما تعارف عليه القوم من شرائع فيتجاوزها، ويأبى أن يخضع لشريعة الفقهاء، وأن يعبد  
الله على مذهب من المذاهب المعروفة. ويصطدم الصوفى بالفقهاء وهما أهل ملة واحدة،  
كما يصطدم شارب الخمر بزوجه وأهل بيته وهم ذوو قرياه، وعشيرته. فيعمد الصوفى  
إلى التأويل ولا يأخذ بتفسير المفسرين، بل يتلقى «وحيه» من لدن الله من دون وسيط،  
وربما عمد إلى ترك الشعائر المعتادة فينال بذلك الملامة، فهو «مكلامتي» من تعرضه  
للملامة والعذل، كما يتعرض شارب الخمر سواء بسواء. وجه آخر ربما جاز أن نربط به  
بين الخمر والتصوف هو الارتباط بالموت وأن «الوعى بالموت الذى يتضمنه رمز الخمر  
يتصل بفكرة التطلع إلى مبدء اقدس»<sup>(١٦٧)</sup>، وهو نفس هدف الصوفى أيًا ما كان.

ولم ينظر الصوفية فى شعر الخمر جاهلين ما به من حسية وشهوانية، ولكنهم  
كانوا كمن ينشئ رمزه الخاص برغم استخدامهم لنفس الصور والتشبيهات والمعانى  
والألفاظ، فشعر أبى نواس وغيره من شعراء الخمر كان ينشد للتعبير عن المواجيد  
والهيام، كما قال القشيري «فإذا كوشف العبد بنمت الجمال حصل السكر، وطاب الروح،  
وهام القلب، وفي معناه أنشدوا :

فَصَحْوُكَ مِنْ لَفْظِي هُوَ الْوَصْلُ كُلُّهُ      وَسُكْرُكَ مِنْ لَحْظِي يَبِيحُ لَكَ الشَّرْبُ  
فَمَا مَلَّ سَاقِيهَا وَمَا مَلَّ شَارِبُ      عَقَّارَ لِحَاطِ كَاسِهِ يُسْكِرُ اللَّبَّاءُ

وأنشدوا:

لِي سَكْرَتَانِ وَلِلنَّدَامَانِ وَاحِدَةٌ      شَيْءٌ خُصِّصْتُ بِهِ مِنْ بَيْنِهِمْ وَحْدِي<sup>(١٦٨)</sup>

والخمر الصوفية هى خمر المحبة الإلهية، تسقى بيد الحق، تأويلاً لقول الرسول  
(ﷺ) فى الحديث القدسى : ما يزال عبدى يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه، فإذا  
أحبيته كنت يده... إلخ.

وقدم ابن الفارض فى شعره الصوفى رمز الخمر مستخدماً مفردات: الشراب والحُمَيَّا، والقَدَح، والشَّمُول، والحان، والسُّكْر، والصَّخْو... إلخ. ففى قصيدته «التائية الكبرى» بدأ بمقدمة خمرية، يصف اجتماعه فى مجلس شراب، ووصوله للنشوة والسكر، ثم صحوه بعد ذلك، وذلك فى الأبيات الخمسة الأولى من القصيدة:

سَقَتْنِي حُمَيَّا الْحُبِّ رَاحَةً مَقَلَّتْ لِي	وَكَأْسِي مَحِيًّا مِنْ عَنِ الْحُسْنِ جَلَّتْ
فَاوْهَمْتُ صَحْبِي أَنْ شَرِبَ شَرَابَهُمْ	بِهِ سُرُّ سِرِّي فِي انْتِشَائِي بِنَظَرَتِي
وَبِالْحَدَقِ اسْتَغْنَيْتُ عَنْ قَدَحِي، وَمِنْ	شَمَائِلِهَا لَا مِنْ شَمُولِي نَشَوْتِي
فَفِي حَانَ سَكْرِي، حَانَ سُكْرِي لِفَتِيَّةٍ	بِهِمْ تَمَّ لِي كَتَمِي الْهَوَى مَعَ شَهْرَتِي
وَلَمَّا انْقَضَى صَحْوِي، تَقَاضَيْتُ وَصْلَهَا	وَلَمْ يَغْشَنِي، فِي بَسْطِهَا قَبْضُ خَشْيَةٍ <sup>(١٦٩)</sup>

وواضح أن الشاعر كان فى مجلس شراب، قد اجتمع مع فتية للمساعدة على المنادمة، ولكنه كان يشرب من كأس أخرى غير الكأس التى يعلن منها وينهلون، إنها كأس المحبة الإلهية، وقد سكر فعلاً، لا من الكأس والشراب ولكن من النظر والتأمل فى شمائل الذات القدسية وجمالها الأسمى الذى يجلب عن الوصف والتحديد. ولابن الفارض قصيدة شهيرة، عرفت باسم الخمرية، ربما كانت أروع قصيدة فى شعر الخمر الصوفية، وهى بلا شك أروع ما كتب ابن الفارض نفسه من شعر على الإطلاق، ففي هذه القصيدة يبدو ابن الفارض شاعراً بحق، لا مجرد صوفى يصور مراحل الطريق والفناء والشهود والعروج القدسى كما فى قصيدته «نظم السلوك»، وهو هنا يصنع رمزه الشعري، فى تصوير بديع، ويقدم عملاً مكتمل البناء، فالقصيدة من مطلعها إلى ختامها فى موضوع واحد هو الخمر، والرمز فيها رمز فتى لا اصطلاحى، قابل للتأويل، ولهذا كان من الجائز أن تتشدد قصيدة ابن الفارض، وهى فى الخمر الصوفية، على أنها خمرية فحسب، كما تتشدد خمريات أبى نواس، على أنها وصف لحالة صوفية، وهى معروفة بأنها فى وصف الخمر التى فى الدنان تعب عباً، لا خمر الحب الإلهى، ولا الخمر الروحية الرمزية، وتبدأ القصيدة بتصوير الخمر فى صورة أسطورية رمزية محمَّلة بمعنان وإحياءات عميقة، يقول ابن الفارض فى مطلعها :



شَرِينَا عَلَى ذِكْرِ الْحَبِيبِ مُدَامَةً      سَكِرْنَا بِهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يُخْلَقَ الْكَرَمُ  
لَهَا الْبَدْرُ كَأْسٌ، وَهِيَ شَمْسٌ يَدِيرُهَا      هَالَالٌ، وَكَمْ يَبْدُو إِذَا مُرِجَتْ نَجْمُ  
وَلَوْلَا شَذَاهَا مَا اهْتَدَيْتُ لِحَانِهَا      وَلَوْلَا سَنَاهَا مَا تَصَوَّرْتُ الْوَهْمَ<sup>(١٧٠)</sup>

وفى التفسير الصوفي، الحبيب هنا هو ذات الله سبحانه وتعالى، والمدامة هي المعرفة الإلهية والشوق إلى الله، أما البدر فهو النبي (ﷺ) والهلال هو المبلغ عن العارف كأصحاب الأنبياء وتلاميذ العارفين، والكرم هو الوجود الممكن الحادث. وهكذا كل معنى هو رمز لمعنى صوفي روحى، بعيد تماماً عن دلالاته العامة، وعن دلالاته الشعرية المعروفة فى شعر الخمر، وكانت براعة الشاعر فى تقديم رمزه الشعرى على هذه الصورة المكتملة الشائقة.

والخمر مذكورة فى القرآن على أنها أم الخبائث، إلا أنها ذكرت أيضاً على أنها ستكون أنهاراً ينهل منها الشاربون ويعلمون فى جنة الخلد، فقال تعالى «وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٌ لِلشَّارِبِينَ»<sup>(١٧١)</sup>. وهذه الخمر هى التى رمز لها ابن عربى فى قوله :

وَاشْرَبْ سُلَافَةَ خَمْرِهَا بِخَمَارِهَا      وَاطْرِبْ عَلَى غَرْدِ هُنَالِكَ يُنْشِدُ  
وَسُلَافَةَ مِنْ عَهْدِ آدَمَ أَخْبِرْتُ      عَنْ جَنَّةِ الْمَأْوَى حَدِيثاً يُسْنَدُ<sup>(١٧٢)</sup>

وقدم شعراء الفرس الصوفيون رمز الخمر فى أشعارهم، وفى القصص الشعرى الرمزية فرمزوا للطريق الصوفى والإصرار على المضى فيه، برغم الملامة والعذل، حيث نرى السالك فى الطريق يصر على شرب الخمر، فيلام ويذم، وبرغم أن رمز الخمر فى شعر الخيام لا يقبل على أنها خمر صوفية إلا أنها قد فُسرت كذلك، فهو يطلبها بكل سبيل وبإصرار شديد ولا يرضى عنها بديلاً، إنها غاية فى ذاتها، يقول فى إحدى رباعياته:

انْفَلَقْتُ شِفَاهُ «دَاوُدَ»

لكن العندليبَ فى مزمَارِ «بَهْلُوى» المقدس

يَسْتَصْرِخُ الْوُرْدَةَ أَنْ تَكْسُوَ خَدَّهَا الشَّاحِبَ :

«النَّبِيذُ، النَّبِيذُ، النَّبِيذُ، النَّبِيذُ الْأَحْمَرُ»<sup>(١٧٣)</sup>

أما «جلال الدين الرومى»، فيقدم الخمر الصوفية فى طريق المحبة الإلهية، ففي

ديوانه «شمس تبريز» يصور خمر الحب الإلهى تصويراً بديعاً نقتبس منه قوله :

«يارب لقد أسكرتني خمرُ حبك، وتهدم كلُّ شئ في بيت جسمي الطيني، لما  
أنس صاحبُ الكرم قلبي الموحش، أشعلت الخمرُ صدري، وامتلات بها  
عروقي، فلماً شاهدته العين، سمعتُ هاتفاً يقول : أحسنتِ يا خمرُ الملوك،  
وياكأساً عديمة المثال، (١٧٤).



وهناك رمز آخر صوفي، ليس رمزاً فنياً ولا شعرياً، ولكنه من أسس الفلسفة  
الصوفية في رؤية العالم وتفسيره، إنه «الإنسان الكامل»، وهو مفهوم غامض غموضاً  
كبيراً، ونحن نستعين على فهمه بكتب المعاصرين ولاسيما المتخصصين في التصوف، أما  
الذي في كتب الصوفية فهو أحاجيٌ وألغاز ومعميات وطلسمات، ربما كانت مقصودة  
قصداً، إذ هي في مركز الدائرة من مذهب «وحدة الوجود»، والقائلين بتأليه الإنسان  
وأنسنة الإله، أو إحلال الناسوت في اللاهوت واللاهوت في الناسوت.

فإذا سألنا ما هو «الإنسان الكامل»، أو من هو «الإنسان الكامل»؟ فليس في كتب  
الصوفية إجابة واحدة (١٧٥)، بل لا إجابة مفهومة محددة، أما محاولات الباحثين  
المعاصرين لتفسير هذا المفهوم، فهي واضحة محددة يمكن فهمها واستيعابها فيرى  
«نيكولسون» أن صلة الصوفية بالنبي محمد (ﷺ) تقوم على المحبة وهذه المحبة جعلتهم  
يضعونه في منزلة عظيمة «لأن النبي هو المجلى الأعظم لتلك الصلة الخاصة التي  
يطلق عليها الصوفية اسم الولاية، من حيث أنه يمثل في نظرهم الإنسان الكامل، الذي  
تجلت فيه جميع الصفات الإلهية، فهو ولي من حيث باطنه، رسول من حيث ظاهره،  
ومقامه من حيث الولاية أعظم وأعلى في نظر الصوفية من مقامه من حيث النبوة  
والرسالة» (١٧٦). وقد رأى ابن الفارض نفسه قريباً من النبي بمحبته له ومنسوباً إليه  
بهذه الولاية، فيرى نفسه متصلاً اتصالاً مباشراً بالنبي (ﷺ) حيث يأتيه في المنام  
فيقول له «أنت مني، ونسبك متصل بي»، ويقول سبط ابن الفارض معلقاً على ذلك في  
مقدمته للديوان: وهذا النسب يكون أهلياً أو نسبة المحبة، وهي أقرب حيث قال :

نَسَبُ أَقْرَبُ فِي شَرْعِ الْهَوَى      بَيْنَنَا مِنْ نَسَبٍ مِنْ أَبَوَى (١٧٧)

وهذا الجانب من مفهوم الإنسان الكامل مفهوم على هذا النحو، لا لبس فيه  
ولا غموض وليس الأمر على هذا النحو في أغلب الكتب الصوفية، حتى تلك التي تعنى

بالمصطلحات وتفسيرها وشرحها، فهذا الجرجاني، يقول فسى تعريفاته عن الانسان الكامل «هو الجامع لجميع العوالم الإلهية والكونية، الكلية والجزئية، وهو كتاب جامع للكتب الإلهية الكونية، فمن حيث روحه وعقله كتاب عقلى مسمى بأم الكتاب، ومن حيث قلبه كتاب اللوح المحفوظ. ومن حيث نفسه كتاب المحو والإثبات، فهو الصحف المكرمة المرفوعة المطهرة التى لا يمسها ولا يدرك أسرارها إلا المطهرون من الحجب الظلمانية فنسبة العقل الأول إلى العالم الكبير، كما أن النفس الناطقة قلب الإنسان، ولذلك يسمى العالم بالإنسان الكبير»<sup>(١٧٨)</sup> وهذا من كلام ابن عربى، وهو كلام غامض مغلق، بعيد عن التحديد المجهود في شرح المصطلحات، وقد علق الدكتور أبو العلا عفيفى - وهو من هو فى دراسة ابن عربى - على فقرة شبيهة بهذه فى «فصوص الحِكم»، لابن عربى بقوله : «وقد وضع شراح الفصوص على هذه الفقرة شروحا كثيرة، كلها غامضة ومضطربة لصعوبة النص والتفافه وتعقده ، ثم يقدم هو اجتهاده فى تفسير النص المذكور»<sup>(١٧٩)</sup>.

وربما كان الحلاج أول من تحدث عن النبى محمد (ﷺ) بعبارات رمزية ملفزة، اعتبرت الأصل فى فكرة الإنسان الكامل بَعْدُ، فقد جعل للنبي صورتين إحداهما قديمة وهى النور الأزلى، الذى كان قبل الأكوان ومنه استمد كل عالم وعرفان، والأخرى حادثة وهى «محمد» باعتباره نبياً مرسلأ وجد فى زمان ومكان معينين.<sup>(١٨٠)</sup> وهاتان الصورتان هما أول ما يقابلنا فى كتاب «الطواسين» حيث يقول :

«سِرَاجٌ مِنْ نَوْرِ الْغَيْبِ بَدَأَ، وَعَادَ وَجَاوَزَ السُّرُجَ وَسَادَ، قَمَرٌ تَجَلَّى مِنْ بَيْنِ الْأَقْمَارِ، كَوْكَبٌ بَرُّجُهُ فِي فَلَكِ الْأَسْرَارِ، سَمَاءُ الْحَقِّ «أَمِيًّا» لَجَمَعَ هَمَّتُهُ، وَحَرَمِيًّا لِعَظَمِ نِعْمَتِهِ، وَمَكِيًّا لِنَتْمِكِيهِ عِنْدَ قُرْبِيَّتِهِ. شَرَحَ صَدْرُهُ وَرَفَعَ قَدْرُهُ وَأَوْجِبَ أَمْرُهُ.. مَا أَخْبَرَ إِلَّا عَنْ بَصِيرَتِهِ، وَمَا أَمَرَ بِسُنَّتِهِ إِلَّا عَنْ حَسَنِ سِيرَتِهِ ... أَنْوَارُ النَّبَوَّةِ مِنْ نَوْرِهِ بَرَزَتْ وَأَنْوَارُهُ مِنْ نَوْرِهِ ظَهَرَتْ، وَلَيْسَ فِي الْأَنْوَارِ نَوْرٌ أَنْوَرُ وَأَظْهَرُ وَأَقْدَمُ فِي الْقَدَمِ، سِوَى نَوْرِ صَاحِبِ الْحَرَمِ، هَمَّتُهُ سَبَقَتْ الْهَمَمَ، وَوُجُودُهُ سَبَقَ الْعَدَمَ، وَاسْمُهُ سَبَقَ الْقَلَمَ؛ لِأَنَّهُ كَانَ قَبْلَ الْأُمَمِ وَالشُّعُمِ»<sup>(١٨١)</sup>.

وعلى هذا النحو يمضي الحلاج فى تقديم صورة لا هى بشرية ولا هى إلهية، بل صورة أسطورية، تجمع بين الإلهى والبشرى، مثل صورة الآلهة اليونانية، وكان بذلك

فرصة لـ « ماسينيون » وغيره، ان يشتغل بتأويل هذه الألغاز ويمضى عمره فى تأويل هذا الكلام، وتقديم تفسير له، مستنداً إلى الأساطير والديانات والمعتقدات المختلفة مسقطاً رؤيته الغربية المسيحية على النصوص العربية الإسلامية.

أما ابن عربى، فبرغم انه قد جعل من النبى محمد (ﷺ) أكمل موجود فى هذا النوع الإنسانى<sup>(١٨٢)</sup>. فإنه نادراً ما يتحدث عن النبى باعتباره الإنسان الكامل، فأكثر حديثه عن الإنسان، الذى يجمع بين الناحيتين اللاهوتية والناسوتية، وهى فكرة مركزية فى مذهب وحدة الوجود عند ابن عربى.

إن غموض هذه الفكرة الشديد، قد فتح المجال للتأويل كما قلنا، وهذا التأويل يفتح المجال واسعاً لطرح الأفكار بكل ألوانها، وقد تجرأ بعض المعاصرين على الخلط والتشويش فى تأويل هذه المفاهيم، ومنهم أدونيس، كما سنرى بعد.

ولم يكن غريباً أن تتسم فكرة «الإنسان الكامل» فى الإسلام، بهذا الغموض الشديد القابل للتأويل، وقد استمدت أصولها من مصادر يونانية، وغنوصية، ويهودية، ومأنوية وإيرانية قديمة<sup>(١٨٣)</sup>. كما كان للشيعة تفسيراتهم لهذه النظرية، وكان ابن عربى هو صاحب أخطر تأثير فى التصوف الإسلامى المتأخر، وقد رأينا كيف نقل عنه الجرجانى برغم غموض فكره ورمزيته الشديدة، وكان ابن عربى متأثراً بمؤثرات شيعية ومؤثراً فى فكر الشيعة أيضاً، كذلك تأثر بالباطنية والإسماعيلية فهذا الفكر نشأ فى بيئة إيرانية أساساً وكانت الأفكار الإيرانية من المؤثرات فى فكره وفكر غيره من المتصوفة كما أوضح من درسوا أصول هذه النظرية من المعاصرين. وفكرة الإنسان الكامل قد اكتملت عند ابن عربى، فابن عربى يرى - كما يقول شيدر «أن الله والإنسان والعالم كلها فى جوهرها ومضمونها شئ واحد تماماً... والإنسان مفهوماً على هذا النحو بمثابة خليفة عن الله، فيه تتجلى الألوهية ويستمر تجليه خلال العصور، أولاً - بعد النبى - فى الولى خصوصاً، وللأولياء طبقات مرتبة، يقوم على ذروتها القطب»<sup>(١٨٤)</sup> والقطب هو الفوئد وهو واحد فى الزمان الواحد، حيث أنه يكون موضع نظر الله من العالم، أما الشيعة فيجعلون مكان القطب الإمام، فالإمام المستور عند الشيعة يحمل صفات القطب.

وقد صور الشيعة الإمام على بن أبى طالب فى صورة هذا «الإنسان الكامل»، بل فى صورة الإله، فى خطبة موضوعة على لسانه بعنوان «خطبة البيان»<sup>(١٨٥)</sup>. فالإنسان

الكامل عند الشيعة إذن هو الإمام، سواء على بن أبي طالب أم الأئمة من بعده، أم الإمام المستور، فالإمام عندهم هو علة وجودية يستند إليها الكون، والأئمة على اختلاف عهودهم هم الأقطاب أو الدعائم التي يقوم عليها صرح الوجود<sup>(١٨٦)</sup>. وهذه المسألة مرتبطة بالتصوف أشد ارتباطاً وليست مسألة شيعية بحتة، ويقول أبو ريان «إن ابن تيمية كان على حق حينما قال عن السهروردي إنه يفضل الفيلسوف على النبي كإبن عربي، وأنه ادعى النبوة، كما قال غيره من مؤرخي سيرته»<sup>(١٨٧)</sup>.



وإذا كان «الإنسان الكامل» عند الحلاج هو محمد (ﷺ)، وعند السهروردي هو الفيلسوف المتأله : Theosophis، وعند الشيعة هو علي أو الإمام ظاهراً أو مستوراً، فإن الصوفية جميعاً قد اتفقوا على شخص جعلوه من الخالدين، لا يموت ولا يحده مكان، وقد رفعوه إلى هذه المرتبة بتأويل لآيات القرآن الكريم الواردة في سورة الكهف<sup>(١٨٨)</sup>.

ففي هذه الآيات قصة العبد الصالح الذي سعى موسى لمقابلته والتعلم منه، وهذا العبد الصالح في تأويل الصوفية هو «الخضر». فهو من أهل الحق، وهو يعلم الغيب، وعلمه للغيب يجعله يفعل ما يخالف ظاهر الشرع والأدب.

ويقول آسين بلاثيوس: إن الخضر شخص أسطوري جُسم فيه الاتجاه الاستسراري في الإسلام الأخبار اليهودية المسيحية الخاصة بإلياس (إيليا) والقدّيس جورج ممزوجة بأسورة اليهودي التائه<sup>(١٨٩)</sup>. ولا نريد أن نعود مرة أخرى لمناقشة التأثير والتأثر، وقد أشرنا إلى أصل القصة في القرآن الكريم، كما أن الخضر مذكور في الشعر القديم<sup>(١٩٠)</sup> قبل ابن عربي وبعده.

وفي السيرة الشعبية يقوم الخضر بدور خارق، إذ ينقذ البطل من ورطة كبيرة، لم يكن له قبل بها، وهو دور كوني أكبر من دور البطل<sup>(١٩١)</sup>.

ويتحدث ابن عربي عن الخضر في الفتوحات المكية وفي غيره من مؤلفاته، وهو يقول إنه حي، فقد أطال الله عمره إلى الآن (إلى زمن ابن عربي) ويذكر أنه قد رأى من رآه، ثم يذكر أنه رآه ولم يعرفه. ثم ذكر أنه رآه أيضاً في تونس على وجه الماء يسمى، ثم أتى إليه وكلمه، ثم انصرف وما ابتلت قدماء. ثم رآه يصلي في الهواء على حصير قد بسط على قدر علو سبعة أذرع<sup>(١٩٢)</sup>.

وفى رسالة يشرح فيها ابن عربى عبارة لأستاذه عبد العزيز المهدوى، هى قوله «علماء هذه الأمة أنبياء سائر الأمم، وسماها «رسالة الولاية والنبوة»، يبين ابن عربى أن الولى أعلى مرتبة من النبى؛ لأن النبى يتعلم من الولى، فالأولياء يدركون فى اليقظة ما يدركه غيرهم فى المنام. والنبى يخبر بواسطة الملك بينما الولى يخبر بالإلهام، والخضر هو مثال الولى، بينما موسى المذكور معه فى القرآن هو النبى الذى يتعلم منه. وعبد العزيز المهدوى أستاذ ابن عربى هو صورة القطب أو الغوث فى زمانه، وابن عربى نفسه هو وريثه، أو هو القطب والغوث فى زمانه أيضاً. وكل منهما يمثل الإنسان الكامل فى زمانه.

وابن عربى لم يصرح بهذا، وإنما يمكن استنتاج ذلك من كلامه فى الرسالة المذكورة إذ يقول «ان الخضر قال لموسى (لن تستطيع معى صبراً، وكيف تصبر على ما لم تحط به خبراً) فلو كانا فى مقام واحد لما قال له (ما لم تحط به خبراً) ومن حصل فى مقام، فلاشك أنه قد أحاط به، فلما اختلف المقام، لم يتعد كل واحد منهما مقامه، وقد تساوى فى الإنكار، ولولا قطع البلعوم لأظهرت هنا سرّاً، يهتز له العرش وما حواه، لكن فى هذا تنبيه وغنية»<sup>(١٩٣)</sup>. وكان عبد العزيز المهدوى هذا على استعداد للقيام بدور خارق شبيه بدور الخضر، إذ هو يعلم الغيب، فى أقل تقدير، وابن عربى يقطع بهذا إذ يقول : «ومن مكاشفاته، رضى الله عنه، كنت أزور المسألة فى نفسى فى منزله أسأله عنها، إذا أتيت، فإذا قعدت بين يديه، تكلم لى عليها قبل أن أسأله عنها، ثبت ذلك عندى تجربة»<sup>(١٩٤)</sup>.

وما دام «الخضر» أهم من النبى فإن ظهور النبى وتكليمه البشر أقرب متناولاً من ظهور الخضر نفسه، إذ يعطى المفتاح الذى به يستطيع من امتلاكه رؤية الخضر، فقد جاء فى الرسالة القشيرية أن «إبراهيم بن أدهم» رأى فى البادية رجلاً علمه «اسم الله الأعظم» فدعا به بعده، فرأى الخضر عليه السلام، قال له : «إنما علمك أخى داود اسم الله الأعظم»<sup>(١٩٥)</sup> فالخضر إذن هو رمز الإنسان الكامل، الإنسان الإلهى، أو الإله الإنسانى، هو البطل الأسطورى الخارق الذى يطوى الزمان والمكان تحت إبطه، لا تعوقه الجبال ولا الأنهار ولا البحار إنه الرجل الأخضر Green Man الذى كان يصلى على الماء أيام ابن عربى. والذى يظهر فى الهند، ربما حتى اليوم، وقد صور «إدريس شاه» فى كتابه «الطريق الصوفى»، مقابلة مع الخضر، على هيئة قصة عن الوظائف الخارقة

للطبيعة، وهى رائجة بين معلمى الدراويش فى الهند<sup>(١٩٦)</sup>، وبما أن هذا الرمز الصوفى قد حمل كل هذه الصفات، فلا بد أن يكون له أثر فى الشعر المعاصر باعتباره أسطورة ورمزاً صوفياً.



ومن الخصائص الرمزية فى تراث الصوفية كلامهم على الحروف، فقال سهل بن عبد الله التسترى: «إن الحروف هى الهباء، وهى أصل الأشياء فى أول خلقها، ومنها تألب الأمر وظهر الملك»<sup>(١٩٧)</sup>. وهذه الرمزية كانت معروفة فى تراث القبالة اليهودية، وعند القرامطة، والباطنية، أما ابن عربى فيعد الكلام على الحروف من علم الأسرار أو طريق الأسرار كما يسميه، فيقول: «اعلم- وفقنا الله وإياكم- أن الحروف أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون، وفيهم رسل من جنسهم، ولهم أسماء من حيث هم، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقتنا، وعالم الحروف أفصح العالم لساناً، وأوضحه بياناً، وهم على أقسام، كأقسام العالم المعروف فى العرف»<sup>(١٩٨)</sup>.

ويعرف القاشانى الحروف بأنها الحقائق البسيطة من الأعيان<sup>(١٩٩)</sup>. وهناك مصطلح آخر اختص به ابن عربى هو «الحروف العاليات»، وهى الشئون الذاتية الكائنة فى غيب الغيوب كالشجرة فى النواة، وإليها أشار الشيخ قدس الله سره بقوله :

كُنَّا حُرُوفًا عَالِيَاتٍ ثُمَّ نُقِلْنَا      مُتَعَلِّقَاتٍ فِي ذُرَى أَعْلَى الْقُلُلِ  
أَنَا أَنْتَ فِيهِ، نَحْنُ أَنْتَ، وَأَنْتَ هُوَ      وَالْكَلُّ فِي هُوَهُ، فَسَلَّ عَنْ مَنْ وَصَلْ<sup>(٢٠٠)</sup>

وبعيداً عن الأسرار والرمزية والباطنية كانت هناك محاولات لتفسير الحروف المقطعة فى أوائل سور القرآن الكريم، ورويت أحاديث كثيرة فى هذا المضمار، كما كانت هناك محاولات لتفسير البسملة، وغيرها من العبارات الافتتاحية، ففي حديث منسوب إلى النبى، رواه ابن كثير فى مقدمة تفسيره، أن عيسى بن مريم- عليه السلام- أسلمته أمه إلى الكتاب ليعلمه فقال له المعلم : اكتب، فقال: ما أكتب ؟ قال : بسم الله، قال له عيسى: وما باسم الله؟ قال المعلم : ما أدري، قال له عيسى: الباء بهاء الله، والسين سناؤه، والميم مملكته، والله إله الآلهة، والرحمن رحمن الدنيا والآخرة، والرحيم رحيم الآخرة، قال ابن كثير: وقد يكون من الإسرائيليات والله أعلم<sup>(٢٠١)</sup>.

ولا تحمل رمزية الحروف إحياءات ولا استعارات ولا صوراً شعرية، وقد يكون استعمال «النضري» لرمزية الحروف استثناءً من ذلك، فهو قد حمل رموز الحروف إحياءات جعلتها حبلً بمعان عميقة وخيال رحب، استفاد منها الشعراء المعاصرون كثيراً. يقول «النضري» «وقال لى : الحرف يسرى حيث القصد، جيم جنة، جيم جحيم»<sup>(٢٠٢)</sup>. وقال فى موقف العهد : «وقال لى الحرف يسرى فى الحرف حتى يكونه، فإذا كانه سرى عنه إلى غيره، فيسرى فى كل حرف، فيكون فى كل حرف، وقال لى : إذا نطقت بالحرف رددته إلى المبلغ الذى تطمئن به، فيسرى بحكم مبلغه فى الحروف، فيسرى إليك حكم السوى، وقال لى : الحرف الحسن يسرى فى الحروف إلى الجنة، والحرف السوء يسرى فى الحروف إلى النار، وقال لى : انظر ما حرفك وما مبلغك»<sup>(٢٠٣)</sup>. فالحرف فى هذه النصوص الجميلة وفى غيرها عند النضري، رمز للسلوك الصوفى، والمجاهدة الروحية الخالصة، وقد تصيب هذه المجاهدة، وقد تخطئ، كالعمل، قد يقبل وقد يرد، قد يؤدي إلى الجنة أو إلى النار، وهو - أى الحرف - كالعقبة، أو كالصراط، فإذا «جزت الحرف وقفت فى الرؤية»<sup>(٢٠٤)</sup>.



رمز آخر - وأخير - عني به الصوفية هو رمز الطبيعة، فقد نظروا إلى المخلوقات جميعاً على أنها مجلى من مجالى الحق، والجمال الإلهى، ولا بد أن يكون الشجر والأنهار والورد وكل مظاهر الجمال فى الطبيعة مصدراً من مصادر الإعجاب، ورمزاً من رموز الصوفية الشعرية الجميلة، وكانت الحديقة بما احتوت من ماء، وعصافير وشجر وورود تجسداً لجمال الطبيعة اهتم بها الصوفية اهتماماً خاصاً. ويقول الدكتور ثروت عكاشة «شغلت الحديقة فكر متصوفى الإسلام، أكثر مما شغلت فكر غيرهم من المسلمين، فهى مفزعهم الأول فى الحياة الدنيا، حلمهم الكبير فى الآخرة، أو لم ير «جلال الدين الرومى» أن كل ما فى الحقائق من زهور ومياه، ونباتات وأشجار هى تجلى الجمال الإلهى، والمثال الأمثل للجنة العليا، وتتسم الصوفية فى كل ورده نضحة من عطر الجنة وتسمع الصوفية فى حفيف الورد إلى تسبيحها لله «وإن من شئٍ إلا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ» وكان «ذو النون المصري» يعلم مريديه أسرار هذا التسبيح الذى تشارك فيه الخليقة كلها قبل القديس «فرنسيس الأسيزى» بأربعة قرون»<sup>(٢٠٥)</sup>.



والعشق الإلهي مرتبط بجمال الذات الإلهية؛ ولهذا كان ارتباط العاشق والمحِب  
الصوفي بالطبيعة هو ارتباط بجمال الحق، وقد صور ابن الفارض حبه الإلهي ممتزجاً  
بتمجيده للطبيعة ومجالى الجمال فيها، تصويراً جميلاً فيه تمجيد لمظاهر القدرة  
الإلهية، وصور الجمال، التى هى صورة الحق، باعتبار كل ما فى الوجود إنما هو مجلى  
من مجالى جمال الذات المقدسة، فقال :

تَرَاهُ إِنِّ غَابَ عَنِّي كُلُّ جَارِحَةٍ	فِي كُلِّ مَعْنَى لَطِيفٍ رَائِقٍ بِهِجٍ
فِي نَغْمَةِ الْعُودِ وَالنَّايِ الرَّخِيمِ إِذَا	تَأَلَّفَا بَيْنَ الْحَانِ مِنَ الْهَزَجِ
وَفِي مَسَارِحِ غَزَلَانِ الْخِمَائِلِ فِي	بَرْدِ الْأَصَائِلِ وَالْأَصْبَاحِ فِي الْبَلَجِ
وَفِي مَسَاقِطِ أَنْدَاءِ الْغَمَامِ عَلَى	بِسَاطِ نُورٍ مِنَ الْأَزْهَارِ مُنْتَسِجِ
وَفِي مَسَاحِبِ أَذْيَالِ النَّسِيمِ إِذَا	أَهْدَى إِلَى سُحَيْرٍ أَطْيَبِ الْأَجِ
وَفِي التَّنَامِيِّ تَغْرِ الْكَاسِ مُرْتَشِفاً	رَيْقَ الْمَدَامَةِ فِي مُسْتَنْزَهٍ فَحِجِ (٢٠٦)

فكل ما فى الطبيعة من أنغام وألحان، ومن غزلان، وخمائل، ومن نسيم وأنداء  
وغمام، كل ذلك الجمال مظاهر لجمال الذات المقدسة تثير فى الشاعر النشوة والرضا  
والحب والسكينة كأنه فى حضرة الواحد الخالق القدير.

وفى رباعيات عمر الخيام، يكاد رمز الطبيعة بما فيها من ورد وماء وعطر، وعشب  
وخمائل، أن يغلب رمز الخمر الذى هو عماد شعر الخيام فى رباعياته، ولهذا كان لعمر  
الخيام زهرة نسبت إليه، تنمو على قبره هى وردة «السنتفيولا»، وردة عمر الخيام التى  
وصفت بأنها أجمل الزهور قاطبة، والورد فى شعر الخيام رمز الحب والعشق، رمز  
الروح والوصال، كما قال فى إحدى رباعياته:

يُخِيلُ لِي أَحْيَاناً أَنَّ الْوُرْدَةَ لَا تَحُوزُ أَحْمَرَارَهَا الْقَانِي  
إِلَّا مِنْ تَرْبَةِ رَوَاهَا دَمٌ قَيْصَرِ دَفِينِ،  
وَكُلُّ زَهْرَةٍ مِنَ الْيَاسَنِتِ فِي ثُوبِ الْحَدِيقَةِ  
هَبِطَتْ فِي حُضْنِهَا مِنْ رَأْسِ مَحْبُوبٍ لَنَا ذَاتَ يَوْمِ (٢٠٧)

وإذا كانت الخمر رمز الفناء والتوحد مع ذات الحق، فإن الحديقة رمز السكون  
والأبدية، رمز المحبة والخلود، يقول الخيام فى رباعية أخرى :

اجعل الكَرَمَةَ زاداً لحياتي المضمحلة،  
وإذا متُ ففسِّلني بالنبيل،  
ثم مندِّجسدي في ظلال الورق الحي،  
في مكان غير مأهول برُكنٍ في حديقة (٢٠٨)

وفى شعر المدائح النبوية رمزية ارتبطت بوصف الروضة الشريفة التى بين قبر  
النبي (ﷺ) ومنبره، حيث قال الرسول (ﷺ) ما بين قبرى ومنبرى روضة من رياض  
الجنة، وهى رمز للجنة الموعودة، حيث لقاء الأحبة والخلود فى الأبدية.

وهكذا استعمل الصوفية رموزاً عديدة، منها الخمر والمرأة، ومنها الطبيعة  
والحروف، إضافة إلى رمزية البطل الأسطوري، أو الإنسان الإلهى، كما تجسد فى  
الإنسان الكامل المعبر عن الصفات الإلهية ممتزجة بالصفات البشرية، ومثَّل «علي بن  
أبي طالب» عند الشيعة نموذجاً له، ومثَّل «الخضر» عند الصوفية نموذجاً آخر. وكل ذلك  
قد أثرى الأدب الصوفى وجعله مصدراً أصيلاً ومنبعاً ثراً للشعر المعاصر.



## هوامش الفصل الأول

- (١) المعجم الفلسفى : مجمع اللغة العربية، القاهرة ١٩٨٣، ص ٤٦.
- (2) Encyclopaedia Britannica, Vol. 12, 15th ed. London, 1973-1974, p. 786.
- (٣) الجرجاني (أبو الحسن على بن محمد المعروف بالسيد الشريف): التعريفات، دار الشئون الثقافية، بغداد ١٩٨٦، ص ٢٨.
- (4) Idries Shah; The way of the sufi, Penguin Books, London, 1968, p. 13.
- (5) Encycl. Brit; Op. Cit., p. 786.
- (٦) عرف الدكتور أبو الوفا الفنىمى التفتازانى التصوف تعريفاً جامعاً بقوله : «التصوف فلسفة حياة تهدف إلى الترقى بالنفس الإنسانية أخلاقياً، وتحقق بواسطة رياضات عملية معينة تؤدي إلى الشعور فى بعض الأحيان بالفناء فى الحقيقة الأسمى، والعرفان بها ذوقاً لا عقلاً، وثمرتها السعادة الروحية، ويصعب التعبير عن حقائقها بالفاظ اللغة العادية؛ لأنها وجدانية الطابع وذاتية (مدخل إلى التصوف الإسلامى، دار الثقافة القاهرة ط ٤، ١٩٨٦ م ص ٨).
- (٧) ألبرت أشفيتسر : فلسفة الحضارة، ترجمة عبد الرحمن بدوى، القاهرة، ١٩٦٣ م، ص ٣٦٩.
- (٨) انظر: أبو حامد (محمد بن محمد) الفزائى : المنقذ من الضلال، مكتبة الجندي، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٣٣-٣٤.
- (٩) محمد على أبو ريان : أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٧ م، ص ٢٣.
- (١٠) د. بديع محمد جمعة : من روائع الأدب الفارسى، دار النهضة العربية ، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٠٢.
- (١١) انظر : Encyclopaedia of philosophy: vol. 5, p. 90
- (12) Encycl. Brit; Op. Cit, p. 786.
- (١٣) كلمة بوذا ليست اسماً لعلم، ولكنها فى الأصل تعنى الحكيم، ثم أصبحت تطلق على جوتاما سداراتا Joutama siddaratha فى القرن السابع ق.م. حول حياة بوذا راجع : Ananda K. Coomarasawamy and The sister Nivedita; Myths of the Hindus & Buddhists, Dover publications, inc. New York, 1967, pp. 245-247.
- (١٤) كولن ولسن: الشعر والصوفية، ترجمة عمر الديراوى أبو حجلة ، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٨.
- (15) Encycl. Brit; Op. Cit., p. 786.
- (١٦) انظر: كولن ولسن، الشعر والصوفية ص ١١.
- (١٧) كولن ولسن : المرجع السابق ، ص ١٥٦.
- (١٨) يقول كولن ولسن: فى القرن التاسع عشر اكتشفنا فجأة ما يمكن تسميته التوق الجمالى للتجربة الصوفية، أى رفض متطلبات الحياة اليومية بغية نوع أكثر من التجربة الروحية. ص ١٢٣.

- (19) Encyclopaedia Britannica; vol. 9, p.964.
- (20) Op. Cit. Vol. 9, p. 955.
- (٢١) ترجم يحيى حتى ديوانه «همس المللك» من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية سنة ١٩٧١م، وهو منشور في كتابه «هذا الشعر» من سلسلة أعماله الكاملة، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م.
- (٢٢) النفري ( محمد بن عبد الجبار ) : المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر آربرى وتقديم د. عبد القادر محمود، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٥م، ص ٢٤٨.
- (٢٣) د. محمد على أبو ريان: أصول الفلسفة الإشرافية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٧٨، ص ٨٦.
- (٢٤) د. محمد على أبو ريان: الإشرافية مدرسة أفلاطونية إسلامية، (ضمن كتاب : الكتاب التنكاري شهاب الدين السهروردي. دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٥٧).
- (٢٥) د. زكى نجيب محمود : مع الشعراء، القاهرة، دار الشروق، ط ٦، ١٩٨٢م، ص ٢١٧.
- (٢٦) ديوان البحترى : ج١، تحقيق حسن كامل الصيرفى، ط ٢ دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢م، ص ٢٠٩.
- (٢٧) أرشيبالد مكليش : الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى، دار البقعة العربية، بيروت ١٩٦٣م، ص ١٥.
- (٢٨) انظر : مقدمة د. يوسف مراد لكتاب «الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة للدكتور مصطفى سويف، دار المعارف ط ٤، القاهرة، ١٩٨١م، ص ٢.
- (٢٩) جان بارتليمى : بحث فى علم الجمال، ترجمة : د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٦١٦.
- (٣٠) أبو حامد الغزالي : المنقذ من الضلال، ص ٧٤-٧٥.
- (٣١) النفري : المواقف والمخاطبات ص ١٤٤.
- (٣٢) كولن ولسن: الشعر والصوفية، ص ٣٤٩.
- (٣٣) جان بارتليمى : بحث فى علم الجمال، ص ٢٨٢.
- (٣٤) مقدمة ديوان ابن الفارض، تحقيق د. عبد الخالق محمود، الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ٢٩.
- (٣٥) أبو حيان التوحيدى : الإشارات الإلهية تحقيق د. عبد الرحمن بدوى، وكالة المطبوعات، الكويت - بيروت ، ١٩٨١م، ص ٤٨.
- (٣٦) النفري : المواقف والمخاطبات ص ١١٥.
- (37) Encycl. Brit.; Op. Cit, Vol. 9, p. 944.
- (٢٨) انظر: مقدمة الدكتور عبد الرحمن بدوى للإشارات الإلهية لأبى حيان التوحيدى.
- (٢٩) نشره الدكتور عبد الرحمن بدوى في كتابه : الأفلاطونية المحدثة عند العرب، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٧م.
- (٤٠) د محمد غنيمى هلال: الحياة العاطفية بين المنزلة والصوفية، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٦م، ص ٩٤.

- (٤١) د. زكى مبارك : المدائح النبوية في الأدب العربى، دار الشعب، القاهرة دت، ص ٢٠١، ٢٠٢.
- (٤٢) ديوان المتنبى : بشرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٨٠م، ج٤ ص ١٤٦-١٤٧ .
- (٤٣) د. شوقى ضيف : فصول فى الشعر ونقده، دار المعارف ط٢، القاهرة ١٩٧٧م، ص ٧٧.
- (٤٤) سامى الكيالى : السهرودى، نوابغ الفكر العربى، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٦٦م، ص ١٠٣-١٠٤.
- (٤٥) انظر: مجموعة رسائل الإمام الغزالى (٤) دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١٩٨٦م
- (٤٦) رسالة الولاية والنبوة لابن عربى، تحقيق د. حامد ظاهر، مجلة ألف، الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة عدد (٥) ربيع ١٩٨٥ ص ٢٠. وقد مدح ابن عربى النفس فى هذه الرسالة.
- (47) Encycl. Brit. Op. Cit., Vol. 9, p. 944.
- (48) Idries Shah; Op. Cit., p. 30.
- (٤٩) أبو نصر السراج الطوسى : اللمع، تحقيق : د. عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بالقاهرة، ومكتبة المثنى ببغداد، ١٩٦٠م، ص ٦٣.
- (٥٠) أحمد ديدات: الله فى العقيد المسيحية، ترجمة أحمد عثمان، المختار الإسلامى، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٦٠. والآية المذكورة هى رقم ١١ من سورة الشورى.
- (٥١) نفس المرجع ص ٦١، ٦٢.
- (٥٢) د. عبد الرحمن بدوى : شطحات الصوفية ، ط٢ دار القلم، بيروت وكالة المطبوعات، الكويت ، ١٩٨٨م ، ص ١٩، ٢٠ ، ويرى الدكتور بدوى أن إله اليهود إلهابى، وفى تصوير مماثل يقول الدكتور محمد بيومى مهران: إله اليهود فى توراتهم وفى التلمود خاصة هو ذات غريبة أشبه بملك مجنون، يفضب فيها من الأفعال ما يعود ويندم عليه (دراسات فى حضارات الشرق القديم- إسرائيل، ص ٣٢٨ ومابعدها) الإسكندرية دت.
- (٥٣) أبو الحسن الأشعرى : مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، تحقيق محمد محبى الدين عبد الحميد ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٠، ج١ ص ٢٦٣، وانظر نفس الكتاب ص ٢٦٠، ٢٦١ حيث ذكر نظرة أهل السنة وأصحاب الحديث وهى صورة مفارقة مأخوذة من القرآن مباشرة.
- (٥٤) ابن عربى : الفتوحات المكية، تحقيق د. عثمان يحيى، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٧٦م، السفر الثالث ص ٣٣٧.
- (٥٥) انظر : السلمى : غلطات الصوفية، تحقيق د. عبد الفتاح النادى، مطبعة الإرشاد، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٨٩.
- (٥٦) المعجم الفلسفى: مجمع اللغة العربية، القاهرة ١٩٨٣م، ص ١٩٩، ويقول الدكتور أبو الوفا التفتازانى: يختلف سلوك الصوفية فى حال الفناء، فبعضهم يعود منه إلى حال البقاء، فثبتت الإنشائية بين الله والعالم، وهذا هو الأكمل بمقياس الشريعة (مدخل إلى التصوف الإسلامى ص ١١٢).
- (٥٧) الحلاج (الحسين بن منصور): ديوان الحلاج، صنعه وأصلحه : كامل مصطفى الشيبى، بغداد ط١، ١٩٧٤، ص ٥٠.

- (٥٨) نفس المصدر : ص ٥٥.
- (٥٩) نفس المصدر السابق، ص ٦٤. والأبيات في رسالة الغفران للمعري وله رأى فيها (تحقيق بنت الشاطئ ص ٤٥٥).
- (٦٠) نيكولسون: في التصوف الإسلامي وتاريخه، بحوث ترجمها د. أبو الملا عفيفى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٦م، ص ٨٤.
- (٦١) انظر: د. أبو الملا عفيفى، فصوص الحِكم، ط ٢ دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٨٠م، المقدمة ص ١٧ و ١٨.
- (٦٢) انظر: مقدمة الدكتور عبد القادر محمود لكتاب النفري، القاهرة ١٩٨٥م.
- (٦٣) النفري : المواقف والمخاطبات ص ٨٩.
- (٦٤) النفري : نفس المصدر ص ٩٠.
- (٦٥) ديوان ابن الفارض: ص ٨٦.
- (٦٦) ديوان ابن الفارض: ٨٨.
- (٦٧) المصدر السابق : ٩٥.
- (٦٨) نفس المصدر : ص ١٠٣.
- (٦٩) نفس المصدر : ص ١٠٩، ١١٠.
- (٧٠) ديوان ابن الفارض : ص ١١١.
- (٧١) أبو الوفا التفتازانى : مدخل إلى التصوف الإسلامى ص ١٩٩.
- (٧٢) آسين بلاثيوس: ابن عربى، حياته، ومذهبه، ترجمة. د عبد الرحمن بدوى، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٢٢٨.
- (٧٣) د. أبو الملا عفيفى، مقدمة فصوص الحكم لابن عربى ص ٢٦.
- (٧٤) ابن عربى : فصوص الحكم ص ٥٣.
- (٧٥) ابن عربى : ترجمان الأشواق ، دار بيروت للطباعة، ١٩٨١م، ص ١٠، ١١.
- (٧٦) ابن الفارض: ديوانه ص ١٧٠.
- (٧٧) الحلاج (الحسين بن منصور): كتاب الطواسين، طبعة دار النديم للطباعة، القاهرة ١٩٨٩م (مصورة عن طبعة بيروت ١٩٧٢م)، ص ١٦.
- (٧٨) المرجع السابق : ص ٢٢.
- (٧٩) النفري : المواقف والمخاطبات ص ١٣٧.
- (٨٠) منطق الطير لفريد الدين العطار النيسابورى، ترجمة د. بديع محمد جمعة، دار الأندلس ط ٣، بيروت ١٩٨٤م، ص ١٤٣.
- (٨١) انظر : معجم أعلام الفكر الإنسانى، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ١٦٣-١٧٠.
- (٨٢) انظر عنه : د. عمر موسى باشا : العفيف التلمسانى، شاعر الوحدة المطلقة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢م.
- (٨٣) القاشانى : اصطلاحات الصوفية، تحقيق د. محمد كمال جعفر، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ١٠٥.

- (٨٤) مكدونالد : الله، ترجمة إبراهيم زكى خورشيد، دار الشعب، القاهرة ١٩٧٩، ص ٢٩. (وهو مقاله فى دائرة المعارف الإسلامية).
- (٨٥) فريد الدين العطار: منطق الطير ص ٢١٢.
- (٨٦) ابن عربى : الفتوحات المكية، السفر الثالث، تحقيق د. عثمان يحيى، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ١٠٠.
- (٨٧) ابن عربى : نفس المصدر ص ١٠٢.
- (٨٨) انظر: أصول الفلسفة الإشراقية، عند شهاب الدين السهروردى، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ١٩٨٧م، ص ١٧٥.
- (٨٩) راجع : د. أبو العلا عفيفى، شرح فصوص الحكم ج٢ ص ٣٢٩ ومايتلوها.
- (٩٠) انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، مكتبة مصر، القاهرة، ط٣، ١٩٧١م، ص ١٤٤، ١٥٥.
- (٩١) ابن عطاء الله السكندرى : التتوير فى إسقاط التدبير، تحقيق موسى الوشى وعبد العال العربى، مجمع البحوث الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١م، ص ١١١.
- (٩٢) النفري : المواقف والمخاطبات ص ١٣٩.
- (٩٣) المصدر السابق ص ١٤٦.
- (٩٤) الوجودية بكل معانيها تتفق فى القول بأن الوجود سابق على الماهية، فماهية الكائن هى ما يحققه فعلاً عن طريق وجوده (انظر: د. عبد الرحمن بدوى، دراسات فى الفلسفة الوجودية، دار الثقافة، بيروت ط٣، ١٩٧٣م، ص ١٣).
- (٩٥) د. عبد الرحمن بدوى : دراسات فى الفلسفة الوجودية ص ١٤.
- (٩٦) د. محمد على أبو ريان : الفلسفة أصولها ومبادئها، الإسكندرية ١٩٧٨م.
- (٩٧) النفري : المواقف والمخاطبات ، ص ١٧٨، ١٧٩.
- (٩٨) انظر: مقدمة د. أبو العلا عفيفى لفصوص الحكم ص ٣٥، ٣٦.
- (٩٩) فريد الدين العطار : منطق الطير، ص ١٥٤.
- (١٠٠) القشيري (عبد الكريم بن هوازن) الرسالة القشيرية : تحقيق د. عبد الحليم محمود، محمود ابن الشريف. القاهرة دار الكتب الحديثة ١٩٧٢م، ج٢ ص ٦١٩، وقال : قال ابن مسروق «رأيت سمنونا يتكلم فى المحبة فتكسرت قناديل المسجد كلها».
- (١٠١) ابن عربى : اصطلاحات الصوفية، ملحق بالتمريعات للجرجاني: بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦م، ص ٢٤٥.
- (١٠٢) الحلاج : ديوان الحلاج ، ص ٥٥.
- (١٠٣) نفس المصدر السابق ص ٥٥-٥٦.
- (١٠٤) النفري : المواقف والمخاطبات، ص ١٣٠.
- (١٠٥) النفري : نفسه، ص ١٣٠.
- (١٠٦) المنقذ من الضلال ص ٧٦-٧٧.
- (١٠٧) أبو الوفا التفتازانى : مدخل إلى التصوف الإسلامى، ص ٨٦.
- (١٠٨) القاشانى : اصطلاحات الصوفية، تحقيق د. محمد كمال جعفر، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٤م، ص ٤٠.

- (١٠٩) السراج : اللمع ص ٧٧.
- (١١٠) نفس المصدر : ص ٨٨.
- (111) Idries Shah; Op. Cit., p. 285.
- (١١٢) انظر : د. محمد غنيمي هلال: الحياة العاطفية بين العنصرية والصوفية، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٦م، ص ٢١٣.
- (113) The Encyclopedia of Philosophy, vol. 5, Art; Love, London, 1972,p.90
- (١١٤) د. غنيمي هلال : المرجع السابق ص ٢١٥.
- (١١٥) نفس المرجع السابق ص ٢١٦.
- (١١٦) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحب، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ١٤٠.
- (١١٧) د. غنيمي هلال : المرجع السابق ص ٢٢٠.
- (١١٨) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحب، ص ١٤٧، ص ١٥٦.
- (١١٩) انظر: د. سليمان العطار: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، القاهرة ١٩٧٩م، ص ٦٥، ٦٦.
- (١٢٠) راجع ما سبق ، ص ٤٠ ، والفتوحات المكية، السفر الثاني، هيئة الكتاب، القاهرة، ص ٣١١، ٣١٢، ومواضع أخرى.
- (١٢١) د. محمد على أبو ريان : أصول الفلسفة الإشراقية ص ١٦٥.
- (١٢٢) انظر: د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت ط٣، ١٩٨٣م، ص ١٢٤.
- (١٢٣) ابن عربي : ترجمان الأشواق، دار بيروت للطباعة، بيروت، ١٩٨١م، ص ٤٣، ٤٤.
- (١٢٤) انظر: د. زكي نجيب محمود : طريقة الرمز عند ابن عربي في «ترجمان الأشواق» ص ٧١، (ضمن الكتاب التذكاري محيي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٩م).
- (١٢٥) د. محمد مصطفى حلمي : ابن الفارض سلطان العاشقين (أعلام العرب) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٣م، ص ٢٤٧.
- (١٢٦) نفس المرجع السابق ص ١٧٥، ١٧٦، وأيضا ص ١٦٩.
- (١٢٧) جان بارتليمي : بحث في علم الجمال، ترجمة د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٤٩٤.
- (١٢٨) برديائف : الحلم والواقع، ترجمة فؤاد كامل، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٢٦.
- (١٢٩) برديائف : نفس المرجع السابق ص ٣٥.
- (١٣٠) الكتاب المقدس : نشيد الأناشيد (١-٤، ٢: ٣-٦).
- (١٣١) القرآن الكريم : سورة يوسف، الآيات ٢٣-٣٢.
- (١٣٢) ابن عربي : ترجمان الأشواق ص ٩٨-٩٩.
- (١٣٣) ابن عربي : ترجمان الأشواق ص ١٢٣-١٢٦.



(١٣٤) قام المستشرق مونتجرى وات بمحاولة لتفسير قصيدة ابن عربي «الأوانس المزااحمات» ومطلعها :

وزاحمني عند استلامى أوانس أتين إلى التطواف معتجرات  
(ترجمان الأشواق ص ٣٢ وما بعدها) مستعينا بالتحليل النفسى عند كارل جوستاف يونج انظر:  
The Women Pilgrims Psychological Reflection on A Mystical ode by; W.M.Watt.  
(ضمن كتاب : الكتاب التذكاري محيي الدين ابن عربي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر  
١٩٦٩، ص ١٠٧ وما بعدها).

(١٣٥) ترجمان الأشواق : ص ١٥٨ .

(١٣٦) ابن عربي : ترجمان الأشواق ص ١٦ .

(١٣٧) جان بارتليمي : بحث في علم الجمال ، ص ١١٢ .

(١٣٨) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحب، ص ١٢١ .

(١٣٩) آسين بلاثيوس: ابن عربي حياته، ومذهبه، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت،  
١٩٧٩م، ص ٢٤٣-٢٤٤ .

(١٤٠) ابن الفارض: ديوانه ص ٥٠-٥١ .

(١٤١) نفس المصدر السابق ص ٦٥-٦٦ .

(١٤٢) انظر: كيركجارد : عمل الحب في مديح المحبة، تقديم وترجمة فؤاد كامل، مجلة الف،  
عدد ٥ ، القاهرة - الجامعة الأمريكية ١٩٨٥م، ص ١٠٦ .

(١٤٣) انظر : The Protestant Mystics, Selected and Edited by; Anne fremantle with  
an introduction by' W.H.Auden, N.Y. 1965, pp. 30-31

(١٤٤) ابن عربي : الفتوحات المكية (عثمان يحيى) السفر الثاني، ص ٣٣٩-٣٤٠ .

(١٤٥) انظر: د. زكريا إبراهيم: مشكلة الحب، ص ١٦٦ .

(١٤٦) انظر : آسين بلاثيوس: ابن عربي، حياته ومذهبه، ص ٢٤٤ .

(١٤٧) انظر : سورة النور، الآيتان ٣٠، ٣١ .

(١٤٨) انظر: د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحب، ص ١٦٢ .

(١٤٩) نفس المرجع السابق ص ١٦٢ وما بعدها .

(١٥٠) آسين بلاثيوس : ابن عربي ص ٢٤٤ .

(١٥١) الإشارة (الملازمة، الدليل) شئ (أو حادثة أو فعل) مادي محسوس، يدل على شئ آخر...  
وتنقسم الإشارات إلى لغوية وغير لغوية (المعجم الفلسفي المختصر، ترجمة توفيق سلوم، دار  
التقدم، موسكو، ١٩٨٦، ص ٣٤).

(١٥٢) الرمز : علامة يتفق عليها للدلالة على شئ، أو فكرة ما، ومنه الرموز العديدة والرموز  
الجبرية، ويقابل الحقيقة الواقعية (المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ص ٩٢).

(153) J.R. Harmsworth; dictionary of literary Terms, Coles notes, Toronto, 1968,

p. 119.

(١٥٤) السراج : اللمع ص ٤١٣ .

(١٥٥) نفس المصدر السابق ص ٤١٤ .

- (١٥٦) ابن عريى: رسالة الولاية والنبوة، تحقيق حامد طاهر، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٨٥م، ص ٢٥.
- (١٥٧) الجرجاني: التمرينات، ص ٧٣.
- (١٥٨) د. السيد إبراهيم محمد: قصيدة البردة لكعب بن زهير ومكانتها فى التراث الصوفى، مجلة ألف، عدد ربيع، ١٩٨٥م، ص ٥١.
- (١٥٩) انظر: د. زكى نجيب محمود: طريقة الرمز عند محيى الدين بن عريى فى ترجمان الأشواق، (الكتاب التذكارى، محيى الدين بن عريى، ص ٨٧-٨٨).
- (١٦٠) ابن عريى: ترجمان الأشواق، ص ٤٥.
- (١٦١) شرح ترجمان الأشواق: ص ٤٦-٤٧.
- (١٦٢) ابن الفارض: ديوانه ص ٨٤-٨٥.
- (١٦٣) نفس المصدر: ص ٩٨.
- (١٦٤) المصدر السابق ص ١٧٩.
- (١٦٥) سورة الحج، آية: ٢.
- (١٦٦) القشيري: الرسالة القشيرية ج١ ص ٢٣٩.
- (١٦٧) محمد أحمد بريى: رمز الخمر فى الشعر العربى القديم، مجلة ألف، عدد ربيع ١٩٨٥م، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ص ٩٢.
- (١٦٨) القشيري: المصدر السابق: ج١، ص ٢٣٦-٢٣٨.
- (١٦٩) ديوان ابن الفارض: ص ٨٣.
- (١٧٠) المصدر السابق: ص ١٨٩.
- (١٧١) من الآية: ١٥ من سورة «محمد».
- (١٧٢) ابن عريى: ترجمان الأشواق، ص ١١٤.
- (١٧٣) عمر الخيام: الرىاعيات، ترجمة بدر توفيق، أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٣٠.
- (١٧٤) نقلاً عن: نيكولسون: دراسات فى التصوف الإسلامى وتاريخه، ص ٩٣.
- (١٧٥) يوضح د. أبو الملا عفيفى أن ابن عريى أطلق على مفهوم «الكلمة» Logos أكثر من عشرين مصطلحاً منها «الإنسان الكامل» ليدل على حقيقة واحدة، وأن ذلك متسق مع مذهبه فى وحدة الوجود. راجع مقالة «نظريات الإسلاميين فى الكلمة» مجلة كلية الآداب، الجامعة المصرية، المجلد ٢، ج١، القاهرة، ١٩٣٤.
- (١٧٦) نيكولسون: دراسات فى التصوف.... ص ١٦١.
- (١٧٧) ديوان ابن الفارض: ص ٢٥-٢٦.
- (١٧٨) الجرجاني: التمرينات: ص ٢٧.
- (١٧٩) أبو الملا عفيفى: شرح فصوص الحكم ج٢ ص ١١.
- (١٨٠) انظر: أبو الوفا التفتازانى: مدخل إلى التصوف الإسلامى، ص ١٣١.
- (١٨١) الحلاج: الطواسين، ص ٣-٤.
- (١٨٢) ابن عريى: فصوص الحكم، فص حكمة فردية فى كلمة محمدية ج١ ص ٢١٤ ومابعدها.

(١٨٣) انظر : هانز هينرش شيدر: نظرية الإنسان الكامل في الإسلام مصدرها وتصويرها الشعري (في كتاب الإنسان الكامل في الإسلام د. عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت، ط٢، ١٩٧٦م).

(١٨٤) هانز . هـ. شيدر: المرجع السابق ص ٦٧.

(١٨٥) انظر نص هذه الخطبة في كتاب عبد الرحمن بدوي : الإنسان الكامل... ص ١٣٩-١٤٣.

(١٨٦) د. محمد علي أبو ريان : أصول الفلسفة الإشراقية، ص ١٠٧.

(١٨٧) نفس المرجع السابق : ص ١٠٧.

(١٨٨) سورة الكهف : الآيات ٦٠-٨٢. ويرى الدكتور نجيب محمد البهيبي : أن هذا العبد الصالح (الخضر) هو صاحب جلعاش؛ لأن جلعاش هو موسى المذكور في هذه القصة، فهو غير موسى نبي بني إسرائيل، انظر كتابه (المعلقة المربية الأولى، القسم الأول، الدار البيضاء، ط١، دار الشافعة، ١٩٨٢م)، وانظر عن : الخضر، مقال في دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية ج١٥ ص ٣٤٧-٣٥٦ بقلم فتسنك، وفيه خلط كثير.

(١٨٩) آسين بلاثيوس : ابن عربي ... ص ٢٥.

(١٩٠) ورد اسم الخضر في شعر للبحترى يقول فيه :

كَلَّمْ لِي الْخَضِرُ فَصَيِّرْنِي بِمِثْلِكَ عَيْنًا عَلَى عِيَارِ الْبِلَادِ

والعيار الذهاب في الأرض هائماً، وهذه من صفات الخضر الموجودة عند الصوفية (انظر:

ديوان البحترى ج١ ص ٦٢٠ بتحقيق حسن كامل الصيرفي، ط٢، دار المعارف، القاهرة

١٩٧٢م) كما ورد ذكره في شعر البهاء زهير من قصيدة يمدح بها الملك العادل، فيقول :

أَيَادِيهِ بِيضٌ فِي الْوَرَى مُوسَوِيَّةٌ وَلَكِنَّهَا تَسْعَى عَلَى قَدَمِ الْخَضِرِ

وصورته هنا صورة أسطورية أيضاً ولكنه مرتبط بالسياق القرآني كما هو واضح من الشطر

الأول من البيت (انظر: ديوان البهاء زهير، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ومحمد طاهر

الجبلاوي، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١٠٠).

(١٩١) انظر: د. أحمد شمس الدين الحجاجي: مجلة الفنون الشعبية عدد ٢٩ (القاهرة ١٩٨٩م)

حيث يقدم إحدى روايات السيرة الهلالية، وفي بحثه عن «مولد البطل في السيرة الشعبية

العربية» (عدد ٣٢، ٣٣، القاهرة ١٩٩١م).

(١٩٢) ابن عربي: الفتوحات المكية (عثمان يعين) السفر الثالث، ص ١٨٠-١٨٤.

(١٩٣) ابن عربي : رسالة الولاية والنبوة، تحقيق حامد طاهر، مجلة ألف عدد ربيع ١٩٨٥م الجامعة

الأمريكية بالقاهرة، ص ٢٣.

(١٩٤) نفس المصدر السابق ص ٣٠.

(١٩٥) القشيري : الرسالة، ج١ ص ٥٥.

(196) Idries Shah; Op. Cit., p. 171.

وفي القصة المذكور يخرج الخضر من الماء وقد لبس حلة خضراء، وهذا الوصف يوافق

التفسير الشرقي القديم بأنه أخضر لتدليه في عين الحياة، وأنه كان في الأصل كائناً بحرياً

(دائرة المعارف الإسلامية ص ٣٥٣ مرجع مذكور).

- (١٩٧) ابن مسرة : كتاب خواص الحروف، تحقيق د. محمد كمال جعفر (من تراث ابن مسرة) المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٨٢.
- (١٩٨) ابن عربى : الفتوحات المكية (عثمان يحيى) السفر الأول ص ٢٦٠.
- (١٩٩) القاشانى : اصطلاحات الصوفية : ص ٥٧.
- (٢٠٠) القاشانى : المصدر السابق، ص ٥٨، والجرجاني : التعريفات، ص ٥٢.
- (٢٠١) ابن كثير : (أبو الفداء اسماعيل ت ٧٧٤هـ) تفسير القرآن العظيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، دت، ج١ ص ١٧.
- (٢٠٢) النفري : المواقف والمخاطبات، ص ١٨٣.
- (٢٠٣) المصدر السابق : ص ١٤٦.
- (٢٠٤) المصدر السابق : ص ١٥٣.
- (٢٠٥) د. ثروت عكاشة : مقدمة كتاب : حديقة النبي لجبران خليل جبران، دار المعارف، ط٦، القاهرة ١٩٨١م ص ٢٣، والقديس فرنسيس الأسيزى المشار إليه فى النص أعلاه، كان محباً للطبيعة، وكان يعتبر الشمس والقمر والماء وشتى صنوف النبات والحيوان بمثابة «أخوة» أو «أخوات»... فكان يشمر تجاهها جميعاً بمشاعر أخوية حقيقية، على اعتبار أنها مثله ترتبط مباشرة بالخالق نفسه (انظر د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحب، مكتبة مصر- القاهرة، ١٩٧٢، ص ٤٤-٤٥).
- (٢٠٦) ديوان ابن الفارض: ص ١٩٥.
- (٢٠٧) ربايعات عمر الخيام، ترجمة بدر توفيق، ص ٤٣.
- (٢٠٨) المصدر السابق: ص ١١٥.



## الفصل الثاني

# البعد الصوفي في المذاهب الشعرية والفلسفية المعاصرة

● الروماتيكية

● الوجودية والنزعة الإنسانية

● الرمزية والسريالية

● الحداثة



# البعد الصوفي في المذاهب الشعرية والفلسفية المعاصرة

«إن الرومنتيكية تعني في الفن  
ما تعنيه وحدة الوجود في اللاهوت،  
«هوكس ن. فيرشيلد»

«هل كان الشاعر الحديث من حزب  
الشیطان؟ لو كان الأمر كذلك لكان يدخل  
حزباً خاسرة، ولكنه من حزب الإنسان»  
«د. إحسان عباس»

● اهتم الشعراء العرب المعاصرون بالمذاهب الأدبية والفكرية في الغرب، وعرف كثير منهم الشعر الأوربي معرفة مباشرة، ومنهم من عاش في الغرب كتعيمة وجبران، ومنهم من أتقن لغة أجنبية أو أكثر كصلاح عبد الصبور وأدونيس وعبد الوهاب البياتي. وإذا كان الشعراء الذين ندرسهم في هذا الكتاب ينتمون إلى عدة مدارس شعرية فإنهم قد تأثروا جميعاً بالمدارس الشعرية الغربية والعربية السائدة قبلهم والمعاصرة لهم، فقد تأثروا بالرومنتيكية كما تأثروا بالفلسفة الوجودية والنزعة الإنسانية، والماركسية الشيوعية، وكذا بالشعر الغربي أو الحداثة الغربية Modernism بما تحويه من رمزية وسريالية وفرويدية لذلك لزم التوقف عند هذه المذاهب الفلسفية والشعرية لبيان البعد الصوفي فيها، فقد كان للبعد الصوفي في هذه الاتجاهات الشعرية والفلسفية أثره في الشعر العربي المعاصر، إضافة إلى أثر الفلسفة الصوفية الخالصة كما أوضحناها في الفصل السابق.

## ●● الرومنتيكية:

مع نهاية القرن الثامن عشر نشأت الرومنتيكية في الغرب، وكانت تمثل الأدب الجديد المعبر عن الفردية، والثورة، والخيال، والطبيعة، في مقابل الكلاسيكية التي كان عنوانها الملكية والعقل والنظام الثابت المسيطر والإقطاع. «والرومانسية كالكثير من مذاهب الأدب الأخرى، لم يفتعلها دعايتها الأوائل بل تهيأت لها النفوس أولاً بحكم

ملابس الحياة العامة والخاصة، أو على الأصح تضاريس الحياة، التي ترسم للأدب والفنون مسالكها وتوجه تيارها،<sup>(١)</sup> وقد تمثلت هذه الملابس فيما جرى من تغيير إبان الثورة الفرنسية فتغيرت طبيعة الحياة، وتغير مسلك الناس، وتغير تبعاً لذلك الفكر والأدب، وكانت الثورة العلمية والصناعية قد سلكت طريقها وثبتت أقدامها، ومع تغيير الحياة تغيرت النظرة للحياة والكون، فنشأت رؤية جديدة للعالم، وكانت الرومنتيكية هي مظهر هذا التغير في الأدب والفن.

ولكن ما هي الرومنتيكية تحديداً؟ وما تعريفها ؟

لقد وصف «إرفنج بابيت» العصر الرومنتيكي بأنه عصر الشعر والعاطفة<sup>(٢)</sup>. فالعاطفة واحدة من مرتكزات العالم الرومنتيكي وهو عالم باطنى، عالم يعنى بالخيال والأحاسيس الفردية المتميزة، وبالطبيعة، «والرومنتيكي يعلى الأحاسيس على القوى العقلية، والغريب على المعهود، والحيوية على الخمول، والبحث عن المطلق فوق ما هو موجود الآن وهنا»<sup>(٣)</sup>.

والبحث عن المطلق، والخيال المحلق من خصائص الرومنتيكية التي جعلت منها فكرة غامضة، عصية على التعريف والتحديد، ولهذا قال «ستييفان سبندر» «الرومنتيكية فكرة غامضة إلى حد عضال، يرجع إلى إخفاء التجارب التي تحدث عنها، وتوحى لدى استعمالاتها بوجه عام بوضع أو مناظر معينة توحى بدورها بجو معين، فالغابات والشواطئ الصخرية، والجبال وفدير المياه والكهوف، والجبال المكسوة بالجليد، والرحاب الفسيحة في البحر أو السهول ورعب القبور في الليالي القمرية، كل هذه المشاهد توحى برحابتها أو وحشتها بالجو الرومنتيكي الصميم»<sup>(٤)</sup>.

والرومنتيكيون ينشدون الوصول إلى الحقيقة لا عن طريق العقل، بل عن طريق الخيال، فالخيال له قوة تضاهى قوة العقل، وربما تفوقت عليها، وقد عول الرومنتيكيون عليه في شعرهم. وكما يقول «موريس بورا»: «إنهم يرون أن الخيال إنما يكشف نوعاً من الحقيقة، وهم يرون أنه حين ينشط يرى أشياء يعنى العقل العادى عن رؤيتها، وأنه يتصل اتصالاً وثيقاً بالبصيرة أو الشعور أو الحدس»<sup>(٥)</sup> وموقف الرومنتيكيين هذا من العقل، ومن الخيال يجعلهم في صف واحد مع المتصوفة، فرؤية العالم عند كل من الفريقين قريب من قريب، وإن كنت أرى أن صوفيتهم غير الصوفية الدينية، ومع ذلك فلا مانع من اعتبار التشابه القائم بينهما، ويرى الدكتور جابر عصفور «أن ثمة اعتبارات دينية وميتافيزيقية تؤكد إمكانية التشابه بين الرومانسيين ومتصوفة الإسلام أمثال



ابن عربى، من حيث النظرة إلى الخيال، فكلا الفريقين يرفض التفسير «الميكانيكى» للعالم على أساس أنه تفسير يتغافل عن الدور الذى يلعبه الوعى الداخلى والتجربة الروحية للإنسان. وكلا الفريقين يرى أن إثبات العالم والوصول إلى ادراك المطلق إنما هو أمر يعتمد على الذوق والتجارب الروحية أكثر مما يعتمد على العقل أو المنطق<sup>(٦)</sup>.

لقد كانت الرومنتيكية على خلاف مع كل موروث، من الملكية إلى العقل الأرسطى، إلى الكنيسة؛ ولهذا اتخذت الرومنتيكية لنفسها إلهاً جديداً، ربما كان قريباً من إله المتصوفة، ولكنه ليس هو بعينه؛ لهذا صح أن نقول «إن الرومنتيكية تعنى في الفن ما تعنيه وحدة الوجود في اللاهوت»<sup>(٧)</sup> مع ذلك فقد كانت رؤية الرومنتيكيين للإله غامضة مختلفة باختلاف الأفراد، فكان بعض الرومنتيكيين وثياً، وبعضهم مسيحياً، وبعضهم جمع بين المسيحية والوثنية، فهذا «شيلي» Shelly واحد من أبرز الشعراء الرومنتيكيين الإنجليز كان فهمه للحياة والمجتمع خليطاً منسجماً من الأفلاطونية ومسيحية «يسوع»، وحلولية «اسبينوزا» ومسيحية «روسو» وفرديته، أما «كيتس» Keats فقد عبد «أبولو» من دون الله، كما كان «بيرون» وثنياً في أدبه، وثنياً في سلوكه، وثنياً في فهمه للحياة<sup>(٨)</sup>.

إن تمرد الرومنتيكية على كل قديم موروث وثابت، كان ثورة في الأدب والفن، وقد طالت يد الثورة الدين، كما طالت العقل والنظام الصارم القديم، واتفق الرومنتيكيون على الهدف وهو التجديد والثورة، واختلفوا في الدرجة التي وصلوا إليها، فمنهم من ظل يمتح من منابع الدين المسيحي، وإن طوعه لمفاهيمه الجديدة، وهؤلاء اعتبروا أن يسوع المسيح إنما هو «الرومنتيكى الأكبر» أكبر حتى من شيلي؛ لأنه هو الذى أقام العقيدة المسيحية في الإنسان التي هي روح الرومنتيكية<sup>(٩)</sup> وآخرون عدواً عن كل ذلك، وعبدوا آلهة أقاموها هم، كما عبد كيتس أبولو.

أما «روسو» فقد دعا الرومنتيكيين لعبادة إله آخر، هو الطبيعة، وقد استجابوا لهذه الدعوة، فاندفعوا، يتعبدون في محرابها، ويدعون للسمو بها، والتعلق بكل مظاهر الجمال فيها، وكانت الطبيعة في هذا المفهوم هي الطبيعة البكر، الطبيعة بعيداً عن تدخل المجتمع والإنسان، ولهذا كانت دعوة «الرجوع» إلى الطبيعة في السلوك والأخلاق وفي فهم الحياة، فكانت «أشبه شئ بدين جديد، أو حركة صوفية، اشترك فيها عامة رجال الفكر الأوربي في عصر الثورة الفرنسية، وكان كهننتها «وردزورث» في انجلترا، ودجوتة» في ألمانيا، وشاعت في أوربا نظرية الحلول التي تطورت عن نظرية «اسبينوزا» في وحدة الوجود. ومؤداها أن الله ليس له وجود مستقل عن الكون وإنما هو مجموع

الوعى الموزع في أرجاء الكون .... ولذلك كان أمراً طبيعياً أن يحظى اسبينوزا الذي طابق بين الله والطبيعة بشهرة كبيرة لدى الرومانطيقين<sup>(١٠)</sup> ولم يكن اتصال الشعراء بالطبيعة في الحركة الرومانطيقية اتصالاً فنياً فحسب، يستمدون من جمالها الوحي، بل كان رياضة روحية عنيفة، وتجاوز شعرهم أحياناً حدود الغزل الصوفي ذاته، فكان تعبيراً كاملاً عما يراه الموجود في ساعة الوجد، لذا قرأ بعض النقاد في عبادة الطبيعة طابع الوثنية، وقرأ آخرون فيها طابع الدين الجديد.<sup>(١١)</sup>

وكان الرومانطيكيون إذن يبحثون عن «مُخَلَّص»، وكانت الطبيعة هي ذلك «المُخَلَّص»، ولذا اعتبرت عنايتهم بها وفناؤهم فيها عبادة، فكانت ديناً جديداً له طقوسه وقرايبه ومعابده، ومن معابده ومحاربه البحيرات والجبال، والحدائق، ومن قرايبه الأزهار والأشجار والصخور، فقد اعتنى الرومانطيكيون بكل مظهر من مظاهر الطبيعة عناية فائقة، فأعادوا ترتيب الكون في فئهم، كما أعيد ترتيبه بالفعل في الواقع، فقد أنشئت حدائق جديدة مفتوحة، شبيهة بالغابات الطبيعية، وغدت رمزاً لهذه الثورة من أجل الطبيعة، واختلفت هذه الحدائق عما كان معهوداً في السابق من حدائق منسقة منمقة تعمل فيها يد الإنسان بالتهذيب والتسيق حتى تكون رمزاً للصرامة والترتيب، أما الحدائق الجديدة فهي مظهر من مظاهر الطبيعة البكر، فهي غابة لا حديقة.

ولم يغفل الرومانطيكيون الحب، كطريق للخلاص، فالرومانطيكي يحب الإنسان لذاته؛ لأنه إنسان، فيجب أن تحب الإنسان أو أن ترثى له، والحب بهذا أشبه بدين، إنه دين الحب، الذي دعا إليه ابن عربي ودان به، جامعاً تحت لوائه المسجد والكنيسة والمعبد، والغابة (مرعى الغزلان) وقد عبر «وليم بليك» W. Blake عن هذه العقيدة، وما أشبه كلامه بكلام ابن عربي في ترجمان الأشواق، يقول :

إذن كلُّ إنسان، في كلِّ مَظَافٍ،  
يضرعُ في محبَّتِهِ،  
إنما يضرعُ إلى الله في صورة الإنسان،  
للحُبِّ والرَّحمة، والشفقة والسلام  
كلُّ ينبغي أن يحبَّ الشَّكْلَ الإنسانيَّ  
كافراً، تركياً، يهودياً،  
فحيثُ تقيمُ الرحمة، والحبُّ والشفقة  
يقيمُ اللهُ أيضاً.<sup>(١٢)</sup>

ولقد كان للبعد الصوفي عند الرومنتيكيين أثره فى شعراء المهجر عند جبران ونسيب عريضة، وعند شعراء مدرسة أبولو فى مصر، والمدرسة الرومنتيكية فى السودان<sup>(١٣)</sup>. ولـسوف ندرس أثرها على شعر محمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصبور والبياتي والفيتوري .

## ●● الوجودية والنزعة الإنسانية :

إذا كانت النزعة الإنسانية ترى الإنسان معيار كل شئ، فإن الإنسان عند الفيلسوف الوجودى ليس مجرد جزء من الكون Cosmos على الإطلاق، وإنما هو يرتبط باستمرار بعلاقة التوتر مع انعكاسات للصراع المأساوى<sup>(١٤)</sup> فالفلسفة الوجودية فلسفة عن «الذات» أكثر منها فلسفة عن «الموضوع» وفي بحث الوجوديين فى «الوجود» يتوصلون إلى «أن الإنسان هو وحده الذى يحوز الوجود»<sup>(١٥)</sup> وهذا يدفع الفيلسوف الوجودى نحو الإلحاد وإنكار الألوهية، كما اندفع أصحاب النزعة الإنسانية الإلحادية فى أوروبا، وبرغم وجود شعبتين للفلسفة الوجودية، شعبة حرة (ملحدة) وأخرى مقيدة (مؤمنة) فإن أثر الشعبة الملحدة كان أقوى، وكان على رأس هذه الشعبة الفيلسوف الألمانى «فريدريك نيتشه» الذى أعلن أن الرب قد مات، وأن الإنسان هو الذى قتله، وقال على لسان زرادشت «لقد علمتنى ذاتى عزة جديدة، أعلمها الآن للناس، علمتنى ألا أخفى رأسى بعد الآن فى رمال الأشياء السماوية، بل أرفعها رأساً عزيزة ترابية تبتدع معنى الأرض»<sup>(١٦)</sup> فينظر إلى نيتشه. عادة على أنه المصدر الأول للعديد من نزعات الحداثة فى عصرنا .

وإذا كانت الفلسفة الوجودية تؤله الإنسان بعد موت الرب، فما أقرب ذلك من القول بمفهوم الإنسان الكامل عند المتصوفة.

وفى دراستنا للأثر الصوفى فى الشعر المعاصر يجب ألا نغفل أثر الفلسفة الوجودية، ومن الناحية التاريخية على وجه الخصوص، وكان ارتباط الفلسفة الوجودية بالشعر الحر واضحاً لمن يتتبع منشورات دار الآداب حيث دأب صاحبها الدكتور «سهيل إدريس» على نشر نصوص الشعر الجديد بانتظام سواء فى مجلته «الآداب» الشهرية أو فى مجموعات شعرية، كما دأب فى نفس الوقت على ترجمة أعمال «سارتر» و«البيركامى» ، و«سيمون دى بوفوار» بنفس الهمة والنشاط.

إن القلق والمسئولية، وموقف الإنسان في العالم، والحرية، والفعل الخالق: هذه كلها هي المعاني الكبرى التي تتلوى عليها الوجودية.<sup>(١٧)</sup> وهي معاني حاضرة حضوراً قوياً في الشعر الحديث، ولقد كانت فلسفة سارتر، وهي تمثل الشعبة الحرة أو الملحدة، من الوجودية، أكثر تأثيراً من غيرها، وكذا كان لأفكار الفيلسوف الألماني «فريدريك نيتشه»، وخاصة في كتابه «هكذا تكلم زرادشت»، أثر واضح على كثير من الشعراء العرب المعاصرين.

أما المذهب الإنساني Humanism أو «النزعة الإنسانية»، التي ترى «الإنسان معيار كل شيء»<sup>(١٨)</sup> فإن أثره في الشاعر الحديث بَيّن بوضوح وخاصة في تلك المرحلة التي ارتبط الشعراء فيها باليسار، وبالفكر الماركسي نوعاً من الارتباط، فقد كان ذلك كله عنوان الاهتمام بالإنسان، بإنسانية الإنسان، بعيداً عن أى التفات لما وراء الغيب، ولقد ارتبطت هذه النزعة بالإلحاد، ومثلت هذه النزعة الإنسانية الإلحادية سمة بارزة في الشعر الحديث، ولا يخفى من وقعها أن نحتال لها بالتفسيرات، كما يقول الدكتور «إحسان عباس»<sup>(١٩)</sup>.

لقد فقد الشاعر الحديث اليقين، وأياً ما كانت الأسباب وراء فقدان اليقين، فإن الشاعر الحديث قد تألم كثيراً من جراء ذلك، وذهب في بحثه عن بديل لما فقد مذاهب شتى، وفي أثناء ذلك كان قد أهمل أشياء كثيرة، ظن أنه ليس بحاجة إليها، أهمل الإيمان، وأهمل الحديث في الموت والخلود، وربما أهمل الحب أيضاً، وذهب الشاعر الحديث إلى الماركسية حيناً، وإلى الوجودية حيناً، وإلى النزعة الإنسانية الإلحادية حيناً آخر، وكان كل ذلك بحثاً عن يقين آخر، بديل عن اليقين الذي فقده.

فهل كان إيغال الشاعر في الشك والتفريب إيغالاً في الفردية، والانشغال بالذات عن العالم؟ وهل كان ذلك ضمن تحرر الشاعر من الالتزام في الأدب؟ وهل يبدو ذلك مناقضاً لدعواه في بناء بديل لما هدم؟ ولماذا لجأ الشاعر الحديث لـ «الحلاج»، و«النصري»، و«ابن عربي»، و«السهروردي»، ليقف وراءهم يلقيهم ما يحب أن يقول؟ لقد وُضع الشاعر الحديث أمام اختيار صعب حقاً، ولكن كيف كان ذلك؟

في أوائل الستينيات كانت حركة الشعر الحر قد حققت بعض النجاح العام، وقد حاول بعض الشعراء الدخول في المسابقات الرسمية، في ذلك الوقت كانت لجنة الشعر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بمصر برئاسة الأستاذ «عباس محمود

العقاد»، وكانت تحيل نصوص الشعر إلى لجنة النشر، وفي سنة ١٩٦٤ تقدمت هذه اللجنة بمذكرة إلى وزير الثقافة والإرشاد القومي، بها عدة اتهامات لحركة الشعر الجديد، جاء فيها «أن هؤلاء الشعراء يتناولون كلمة الإله بما يخالف العقيدة الإسلامية، كأنما هي ما تزال عندهم كلمة بمعناها الوثني، ولم تتخذ في الإسلام معنى خاصاً يجب احترامه مهما كان السياق الذي ترد فيه»<sup>(٢٠)</sup>.

ولاشك أن الظاهرة التي التفت إليها الدكتور زكي نجيب محمود - كاتب المذكرة - كانت صحيحة وصائبة من حيث الواقع، ومع ذلك كانت هذه المذكرة محلاً لنقد وهجوم كاسح شديد على من كتبوها وعلى لجنة الشعر، ودبجت في هذه المعركة مقالات، وكتب فيها قصائد ربما لو جمعت لكانت مجلداً كبيراً، وربما كان أسلوب المذكرة، حيث لجأت لشكوى الشعراء إلى جهة حكومية، هو الخطأ الذي وقع فيه من دبروا لهذا الأمر ووافقوا عليه أما الموضوع نفسه فهو بحاجة إلى تأمل وتدبر، وبحاجة إلى مناقشة حول طبيعة هذا التفسير الذي أصاب عقيدة الشاعر المعاصر، ماذا طرأ عليها؟ ولماذا وكيف حدث ذلك؟

فمن يريد اليوم أن يسأل هذه الأسئلة أو يحاول أن يجيب عنها، ينبغي له أن يبعد هذه المعركة - معركة المذكرة - عن الموضوع. ولقد فعل ذلك بعض النقاد وأولهم كاتب المذكرة نفسه، فلقد كتب الدكتور زكي نجيب محمود، في تلك الفترة مقالاً بعنوان «نظرة محايدة إلى قضية الشعر الحديث»، قال فيه «ألا إن حياتنا الحديثة في عصرنا هذا القائم بكل ما فيه من علامات تكشف من قوة الإنسان وجبروته، لحياة توحى بما يبعث في النفوس عوامل التشكك في حسن المصير ولا عجب بعد هذا أن تلمح في شعر الشعراء المحدثين ما يعكس وهن الإيمان في القلوب، فقوة العقيدة تنبع من التناؤل بآخرة الإنسان. وأما وهذه الآخرة قد زعزعتها عوامل العلم والسياسة في عصرنا، ففيم الإيمان بعقيدة إن صلحت للنفس مطمئنة الراضية فهي لا تصلح للنفس القلقة البائسة»<sup>(٢١)</sup>.

لقد هدمت قلاع كثيرة، منها ما هدمه العلم، ومنها ما هدمته الحروب، ومنها ما هدمته السياسة والاقتصاد، وكان من بين تلك القلاع، قلعة العقيدة، وعقيدة الشعراء والمفكرين على وجه الخصوص، كانت محل التفسير والاهتزاز، إن لم ينلها الهدم والتدمير، وكان ذلك تحت دعوى التطور أمراً متوقفاً. «فلقد قضى التطور على فكرة الخلود، الكلاسيكية وأصبح التميز - في الدائرة الشعرية - مرحلياً، وصحب هذا كله

إيمان بأن كل قيمة ثابتة أيا كان منبتها ومهما تكن مدة ثباتها- «فهى تشير إلى الركود أو التخلف والجمود، سواء أكانت تلك القيم تتصل بالدين أو بنمط حياة أو طريقة تفكير، وكان هذا الوجه من النظر يصيب أكثر ما يصيب مؤسسة قائمة على ثوابت ضرورية مثل الدين وخاصة الدين الإسلامى فى صورته السنية»<sup>(٢٢)</sup> ويصل الدكتور إحسان عباس فى تحليله الجيد لهذه الظاهرة إلى رأى خلاصته «أن الإنسان الحديث حين يعتقد أنه يعيش فى كون غابت عنه الألوهية فلا بد أن يعيد النظر فى كثير من القيم التى كانت تتصل بالنواحى الغيبية»<sup>(٢٣)</sup>.

ولا يستطيع المتابع لشعرتلك المرحلة- أى قبل سنة ١٩٦٤ حينما كتبت المذكرة الشهيرة - أن يزعم أن الأثر الصوفى مثل رافداً من روافد الرؤية الشعرية للعالم فى هذا الشعر، ولو اخترنا نماذج من شعر تلك المرحلة، ورصدنا كلمة الإله كما وردت فيها، لرأينا أن أثر السياسة وتغيرات الواقع الاجتماعى فى الوطن العربى وفى العالم كانت محرك الشعراء نحو هذا الاستخدام لكلمة الإله.

فى قصيدة عبد الرحمن الشرقاوى (من أب مصرى إلى الرئيس ترومان) الصادرة سنة ١٩٥٦، يقول الشاعر مخاطباً الرئيس الأمريكى :

أَنَمَلِكُ نَحْنُ سِوَى التَّضْحِيَةِ ؟

أَلَا نُنَحْنِي لَكَ يَا سَيِّدِي

وَكَا لَلَّهِ أَنْتَ إِلَهُ وَحِيدٌ<sup>(٢٤)</sup>

وفى قصيدة الشاعر بدر شاكر السياب (مرثية الآلهة)<sup>(٢٥)</sup> يصور الشاعر الدمار والأسلحة الفتاكة، فى العصر الحديث، وفيها تتمثل تماسة الإنسان، بعد أن تجبر عليه المتجبرون بالقوة الفاشمة، فأصبح لا حول له ولا طول أمام سطوة هذه القوة المدمرة التى غدت كأنها آلهة الأولب فى بطشها وتجيرها، وكل إله من هذه الآلهة أصبح (إلهاً قذراً) كما عبر الشرقاوى، وكتب السياب فى نص آخر يقول :

فَنَحْنُ جَمِيعُنَا أَمْوَاتُ

أَنَا وَمُحَمَّدٌ وَاللَّهُ

وَهَذَا قَبْرُنَا: انْقَاضُ مَعْدِنَةِ مَعْرِفَةٍ

عَلَيْهَا يَكْتُبُ اسْمُ مُحَمَّدٍ وَاللَّهُ،

عَلَى كِسْرَةِ مَبْعَثَةٍ

من الأجر والفخار  
فيأقبر الإله، على النهار  
ظِلُّ لألف حُرِّية وفيل... إلخ (٣٦)

لقد تسببت الحروب والانتهاكات الدائمة لحرية الإنسان وحقوقه واغتصاب أوطانه وسلب أمانه، في زلزلة يقينه، ودمرت رموز العقيدة والإيمان ورموز التقدم والرقى نحو المعانى السامية التى اعتاد الإنسان التفتى بها فى كل ما أبدع من فن وشعر، تقوض كل ذلك مع الدمار الذى جرت به الحروب الحديثة، والتطور الحديث فى العلم.

وفى نص للشاعرة «ملك عبد العزيز» تتناول كلمة الإله بما يصور الإنسانى قريباً من الإلهى، إذ تخاطب الإنسان قائلة :

لو أن شيخاً عارفاً قد علمك  
فى مطلع النهار  
بأنك البناءُ صانعُ المصير  
بأنك الذى يبني بحرف لا  
إرادة الحياة  
تحمل وزرَ خلقك المهين  
منتصباً الأصلاب مشرقَ الجبين (٣٧)

وهو تصوير حماسى خطابى يناسب فترة المد الاشتراكى والتحرر الوطنى، وانتصار الإرادة القومية فى بناء السد العالى وتأمين قناة السويس.

على هذا النحو يمكن أن ننظر اليوم، بهدوء وموضوعية، لما فى الشعر الجديد من صدام مع ثوابت العقيدة، ولقد كان ذلك كله مجرد إرهاب بالاتجاه نحو مصادر أخرى، ولو كانت قديمة، فيها عقيدة مغايرة، إلى حد كبير، لعقيدة أهل السنة الشائعة، فكانت النصوص الصوفية هى أهم ما اتجه إليه الشاعر المعاصر، ليس عن عقيدة ليتخذ التصوف مذهباً وطريقة فى الحياة، ولكن ليعبر عن توتره، وتغير طرائق تعبيره، وكانت تلك النصوص الصوفية تحمل له هذا التوتر بكل ما فيه من حياة وتجدد، فكتب صلاح عبد الصبور مسرحيته الشعرية «مأساة الحلاج»، وكتب البياتى قصيدته «عذاب الحلاج»، وصدر العملان فى القاهرة فى نفس السنة التى صدرت فيها مذكرة وزارة الثقافة أى سنة ١٩٦٤م.

## ●● الرمزية والسرالية :

ومن مذاهب الأدب التي نشأت في الغرب وتأثر بها الشعر العربي المعاصر، المذهب الرمزي. والرمزية يمكن أن يقال عنها «إنها محاولة لاخترق ما وراء الواقع وصولاً إلى عالم من الأفكار، سواء كانت أفكاراً تعتمل في داخل الشاعر أم أفكاراً بالمعنى الأفلاطوني بما تشتمل عليه من عالم مثالي يتوق إليه الإنسان»<sup>(٢٨)</sup>.

وفي النصف الأول من القرن العشرين تأثر بعض الشعراء العرب بالرمزية على مستويين، الأول مستوى فني خالص ويمثله سعيد عقل في لبنان، وبشر فارس في مصر، والمستوى الآخر استمد من الرمزية بعض وسائلها الفنية، واقتصر أصحابه على الإفادة من تلك الوسائل في إغناء التعبير الشعري، وإن بقي بعد ذلك خارج حدود الرمزية بمعناها الفني الخالص، ويمثل هذا الاتجاه بعض شراء جماعة «أبولو» و«قليلاً» من شعراء لبنان وسوريا<sup>(٢٩)</sup>.

وفي الرمزية اتجاهات منها اتجاه باطني يسعى إلى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعي، واتجاه لغوي خاص بالبحث في وظيفة اللغة، وإمكانياتها ومدى تقيدها بعمل الحواس، وتبادل تلك الحواس على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشاعر مجال اللغة، وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب<sup>(٣٠)</sup> وسنلاحظ في دراستنا أن هذين الاتجاهين الباطني واللغوي لهما أثر بارز عند أدونيس وشعراء الحساسية الجديدة في مصر.

ولقد أشرت في الفصل الأول إلى الرموز الصوفية، في الشعر الصوفي، والأدب الصوفي بعامة، ومن هذه الرموز رمز المرأة ورمز الطبيعة وهي رموز تتفق مع عالم الرومنتيكية بما فيه من عبادة للطبيعة، وللمرأة وعالم النور، ولقد تطابقت الرومنتيكية في أجلى صورها في الحب العذري مع الرمزية الصوفية في اتجاهها نحو الذات الإلهية في رمز المرأة والحب الإلهي عند ابن عربي في ترجمان الأشواق، وعند شاعر صوفي فارسي هو عبد الرحمن الجامي في تصويره الشعري الرائع لعلاقة ليلي بقيس في قصة «ليلى والمجنون». فما هي حقيقة العلاقة بين الرمزية الصوفية والرمزية الفنية أو الرمزية الشعرية ؟

الرمزية الصوفية، هي رمزية دينية أسطورية، لا تتطابق تطابقاً كلياً مع الرمزية الشعرية، كما عرفتھا الآداب الغربية الحديثة، وكما نعرفھا اليوم في الشعر العربي



المعاصر، «فالرمز هنا معناه الإيحاء، أى التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستقرة التى لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية»<sup>(٣١)</sup> وفى الشعر الصوفى، كان الشاعر يستخدم رموزاً مثلما كانت الديانات والكتب المقدسة والشعوب البدائية تستخدم رموزها، فكانت الرمزية الصوفية مرتبطة بالدين والأسطورة، أما الرمزية الشعرية اليوم، فعلى العكس تماماً، نشأت بعد أن غابت الأسطورة، وغاب سلطان الدين، فى الغرب وعند من تأثروا بشعرائه، وصار الشاعر يبحث عن أسطوريته الخاصة، وإذا كانت الرمزية الصوفية، رمزية دينية أساساً «فإن الحركة الرمزية هي مظهر من مظاهر حضارة منحلة فقدت ما فيها من تراث مشترك»<sup>(٣٢)</sup>.

هذه المغايرة والاختلاف بين رمزية الشاعر المعاصر والرمزية الصوفية، لا تنفى ما بينهما من تشابه واشتراك فى طبيعة التجربة، وفى نتيجة ما يصل إليه كل منهما من غموض فى التعبير، فإذا كان الشعر يقع فى منتصف الطريق بين الفهم واللافهم كما يقول «جون كوين»<sup>(٣٣)</sup> فإن الصوفية قد لجأت إلى الرمز والغموض سواء فى الشعر أو غيره من الإنتاج الذى أبدعه المتصوفة، ذلك أن كلاً من الصوفية والشعر قد ناصب العقل العداء، أو على الأقل لم يتركاً له الفرصة لكى يحكم أو يتحكم، فكان البعد عن المنطق وصعوبة الفهم من خصائص كل من الشعر والتصوف، وكان الرمز قاسماً مشتركاً بينهما، وإن استغرق الشاعر فى تجربته، ليشبه استغرق الصوفى فى تجربته من وجه آخر، ربما عبر عنه وب. بيتس W.B. Yeats الشاعر الأيرلندى بقوله:

«أنه اكتشف حينما كان مستغرقاً فى كتابة قصيدة رمزية أنه قد راح فى غيبوبة»<sup>(٣٤)</sup> إن هذه الغيبوبة لتشبه حالة الانخراط أو الوجد التى كانت تنتاب «المجنون» حينما يرى محبوبته ليلى، وتنتاب الصوفى، حينما يستغرق فى «سكره» و«فناؤه».

ولاشك أن الرمزيين استعانوا بوسائل المتصوفة وتصوراتهم، فكانوا فى أشعارهم يتجاوزون الدلالة اللغوية للألفاظ، ويعتمدون على الاتجاه الغيبي فى فهم العلاقات أو ما يسمونه بنظرية التراسل Correspondances ، كذلك يعتمدون على الموسيقى فى الإيحاء بالمعنى، كما يعتمد الصوفى عليها فى حلقات ذكره<sup>(٣٥)</sup>.

وكذلك لاحظ الدكتور محمد فتوح أحمد أن الشاعر الرمزي بشر فارس استطاع أن يغنى معجم الشعر الرمزي بما وهبه من ألفاظ وتعابير استمدتها أساساً من تراثا

الصوفي كالسكر والوجد والقطب والفتوح والكشف والعرفان والفيض والسر والالطف<sup>(٣٦)</sup>.

أما السريالية، فقد عرفها «أندريه بريتون» بقوله «السريالية آلية نفسية محضة، يلتبس بواسطتها التعبير، شفويًا، أو كتابيًا أو بأية وسيلة أخرى- عن وظيفة الفكر الحقيقية، إملاء الفكر في غياب كل رقابة يمارسها العقل، وخارج كل اهتمام جمالي أو أخلاقي»<sup>(٣٧)</sup>.

وبرغم ما بين الصوفية والسريالية من فروق، فإن الشاعر العربي «أدونيس» قد حاول الجمع بينهما، في كتابه الذي ألفه بعنوان «الصوفية والسريالية» وفيه يدافع أدونيس عن الجمع بين السريالية والصوفية، في صعيد واحد بقوله «الاعتراض الأساسي الذي يمكن أن ينشأ هو أن الصوفية تدين، وأنها تتجه نحو الخلاص الديني، بينما السريالية حركة إلحادية، ولا تهدف إلى أي خلاص سماوي، فكيف يمكن الجمع بين متدين وملحد؟ ومثل هذا الاعتراض صحيح ظاهريًا، غير أنه لا يلفي عمقياً إمكان التقارب أو إمكان التلاقى في نقاط عديدة، على الطريق التي تسلكها معرفياً، كل من الصوفية والسريالية، ثم إن الإلحاد لا يتضمن بالضرورة رفض الصوفية، كما أن الصوفية لا تتضمن بالضرورة الإيمان بالدين التقليدي، أو الإيمان التقليدي بالدين»<sup>(٣٨)</sup>.

ويرى أدونيس أن هدف كل من الصوفي والسريالي هو أن يتحد مع المطلق- أيًا كان- فكل منهما لا يعتمد العقل طريقاً للوصول إلى الحقيقة، ويتحدث في كتابه عما يسميه السرياليون بـ «النقطة العليا» وهي هدف لم يحددوا كنهه، إنه اللانهاية، فهذه النقطة العليا ليست سؤالاً للإجابة، وإنما هي أفق للسفر<sup>(٣٩)</sup>. ويرى أن هذه النقطة العليا إنما تقابل المطلق الذي يتحدث عنه الصوفية، كما يربط أدونيس في كتابه بين الشطح عند الصوفية المسلمين، وبين الكتابة الآلية، وسرد الأحلام وتجارب النوم المغناطيسي عند السرياليين<sup>(٤٠)</sup>.

ولاشك أن للبحث عن ما تشترك فيه الصوفية والسريالية وجاهته، ومبرراته، ولكن أدونيس ربط بين السريالية والصوفية الإسلامية. والتصوف الإسلامي، حتى في نصوصه الفلسفية، ينطلق من وجود «إله» لا تعترف به السريالية على الإطلاق، ومن

هنا يبدو لنا، أن أدونيس قد خلط بين تصورين وجعلهما يشتركان في الهدف والنتيجة، بل في الوسيلة، وهى الحلم، والغياب عن الوعي، بالفناء، وهذا التوحيد بينهما فيه تجاوز لخصوصية التجربة الصوفية كتجربة دينية وجودية، ولو أنه حدد كلامه وقصره على لون من الصوفية اللادينية، أو استبعد التصوف الإسلامى تحديداً، لكان أقرب إلى التحديد والموضوعية.

وعلى أية حال فإن كتاب أدونيس يعد لوناً من الرؤية الذاتية للموضوع، لبحثاً علمياً، والمنطلق نفسه صحيح، لا نستطيع أن ننكره عليه، فإن السريالية، لاشك تتحول فى نهاية المطاف إلى لون من الصوفية، وإن كانت الصوفية لا تصبح سريالية، إلا فى نظر من يطوعونها لهوهم كما يصنع أدونيس، فى كتابه هذا، وفى غيره من كتاباته الإبداعية والنقدية.

## ●● المدانة :

تمثل نزعة الحداثة الأوربية Modernism رافداً من أهم روافد التأثير فى الحداثة العربية، وأهم ما يعنينا من جوانب التأثير الحداثى فى الشعر العربى المعاصر هو علاقة الحداثة بالتصوف. فمن المؤكد أن الحداثة فيها من الخصائص ما يتفق مع التصوف أو يؤدى إليه، ومن ذلك : الفموض، فالوضوح المطلق ليس حدثاً، كما تنص الحداثة على رفض الفرض فى المضمون، وقد أدى بها هذا الاتجاه إلى تأكيد فردية الإنسان المطلقة عن طريق تأكيد اللاوعى، والجنوح إلى عالم الأحلام، وعدم مواجهة الواقع، الأمر الذى أدى إلى شيوع الإحساس بالاغتراب Alienation، ومعاناة العذاب<sup>(٤١)</sup> والاغتراب والأحلام من خصائص التصوف، كما أن الانصراف عن الحياة أو الانسحاب من الحياة يعد خصيصة صوفية أصيلة.

ومن خصائص الحداثة كذلك إسقاط الخطيئة، فقد كان بعض الفنانين والشعراء فى القرن التاسع عشر يقولون «إذا لزم الأمر حطم جميع قوانين الآلهة والبشر لكى تعبر عن ذاتك»<sup>(٤٢)</sup>. ولقد كان الحلاج يدافع عن إبليس، بينما أثبت ابن عربى صحة إيمان جميع الفرق والطوائف، وكذلك فعل ابن الفارض فى «نظم السلوك»، كما أوضحنا فى الفصل السابق، لكن الحداثة تنحو منحىً مخالفاً للتصوف فى الحقيقة إذ تدعو إلى اقتراح الخطيئة، وليس إسقاط الخطيئة التى تحملها البشر عندما أكل آدم وحواء من

الشجرة المحرمة، واضطر المسيح لتحمل الألم والعذاب بدلاً منهم كما تقول المسيحية، لكن، كما يقول كمال أبو ديب بوضوح «إن اقرار الخطيئة يشكل مكوناً بنيوياً للحادثة في مراحل تاريخية مختلفة»<sup>(٤٣)</sup>.

وإذا كان التأكيد على الذات والاهتمام بذات الفرد ومشاعره وحريته، وإسقاط الذات على المجتمع من أهم خصائص الحادثة، فإن الحداثيين العرب قد اعتبروا الربط بين التجربة الصوفية في التراث العربي، والتجربة الحداثية أمراً لازماً، وذلك لما تتطوى عليه التجريبتان من إعادة نظر في علاقة الإنسان أو الذات بالله والعالم وبذاتها. تقول «خالدة سعيد، معبرة عن رؤيتها ورؤية زوجها الشاعر الحداثي الكبير (أدونيس): «الكتابة الحديثة هي لغة لكلية الحضور الإنساني، وكلية التجربة الإنسانية، وهذا ما أدى إلى غياب الأغراض في الشعر مثلاً، إذ صارت القصيدة لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسانية في شموليتها، كما تطلع الشعر إلى النهوض بالديني أو الأسراري (وليس الدين) واستعار لذلك اللغة الصوفية، بما هي لغة لشمولية التجربة الإنسانية في أبعادها جميعاً، لغة الإنسان في بحثه عن وجهته وعن حركته المصيرية»<sup>(٤٤)</sup>.

ولا يفوتنا أن نشير إلى شاعر من أكبر شعراء الحادثة في العالم هو الشاعر الأنجلو أمريكي ت. س. إليوت T.S. Eliot الذي أثر كثيراً في الشعر الحداثي العربي، فلقد عبر إليوت عن الخواء الروحي في العالم والحضارة الأوربية على وجه الخصوص في قصيدته الشهيرة «الأرض الخراب» The Waste Land، ثم دخل إليوت في الكاثوليكية وحاول أن ينتصر على القيم المادية ويمتزل عالم الحس، وهذا ما عبرت عنه قصيدته «أرباء الرماد» التي ظهرت سنة ١٩٣٠م، ولعنوانها الكنسى مفزاه؛ لأنها في جوهرها قصائد دينية، وهي في الحقيقة بداية الطريق الصوفية كما يقول الدكتور محمد مصطفى بدوى.<sup>(٤٥)</sup> كما يعد عمل إليوت الشعري «الرباعيات الأربع» عملاً صوفياً.

ومن الخصائص الرمزية في الحادثة التي تتشابه مع التصوف، رمزية الحروف، «فلقد كان نوحا ليس وما لارميه يعتبران الحروف الأبجدية أعظم الآثار الشعرية»<sup>(٤٦)</sup> وإذن فإننا نستطيع أن نقول مع «هرمان باربحق» إن التشوف إلى التصوف والغموض من أهم معاني الحادثة،<sup>(٤٧)</sup>.

كذلك لايفوتنا أن نشير إلى التّصان<sup>(٤٨)</sup> Intertextuality باعتباره من أهم الخصائص التي تميز التجربة الشعرية الحداثيّة، فقد دخلت النصوص الصوفية ضمن مرجعية النصوص الشعرية الحداثيّة من أوسع الأبواب، وكلما تقدمنا نحو الحداثة الشعرية مروراً بأدونيس وعفيفى مطر إلى تجربة «الحساسية الجديدة»، كلما كان ذلك أوضح وأظهر.



## هوامش الفصل الثاني

- (١) د. محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة، دار نهضة مصر، القاهرة، دت، ص ١١، ١٢.
- (٢) د. لويس عوض: مقدمة برومئوس طليقاً لشيلي، ط٢، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ٢٥.
- (3) J.R. Harmsworth; Op. Cit., pp. 101-102.
- (٤) ستيفان سبندر : العالم الباطني للرومنتيكية، في كتاب الرومنتيكية مالها وماعليها ترجمة : د. أحمد حمدي محمود، القاهرة ١٩٨٧م، ص ٢٦١.
- (٥) موريس بورا: الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، القاهرة، هيئة الكتاب ١٩٧٧م، ص ١٢.
- (٦) د. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٤م، ص ٦٢.
- (7) Roert F. Gleckner, Gerald E. Enscoe (ed.) : Romanticism, Points of view, perntice Hall, U.S.A. 1970, p. 206.
- (٨) انظر: د. لويس عوض : المرجع السابق، ص ٧٥-٧٦، جان بارتليمي: بحث في علم الجمال ، ص ١٢١.
- (9) Ibid, p. 209.
- (١٠) راندال (جون هرمان): تكوين العقل الحديث، ترجمة : د. جورج سعادة، ط٢، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦م، ج ٢ ص ٥٢.
- (١١) د. لويس عوض : المرجع السابق ص ٦٢-٦١.
- (١٢) موريس بورا: الخيال الرومانسي ، ص ٤٥-٤٦.
- (١٣) راجع د. محمد مصطفى هدارة : دراسات في الشعر العربي الحديث ص ٢١٦، وتيارات الشعر العربي المعاصر في السودان، دار الثقافة، بيروت دت، ص ٢٤٦.
- (١٤) جون ماكوري : الوجودية، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة د. هؤاد زكريا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٦م، ص ١٦.
- (١٥) بوشنسكي (ا م) : الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة د. عزت قرني، عالم المعرفة (١٦٥) الكويت ١٩٩٢م، ص ٢٦٧.
- (١٦) نيتشه : هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت د. ت، ص ٥٢.
- (١٧) انظر: د. عبد الرحمن بدوي : دراسات في الفلسفة الوجودية، ص ١٤.
- (١٨) يعتبر بروتاغوراس الفيلسوف اليوناني (٤٩٠-٤١٠ ق م) أول من صاغ هذا (المانيفستو) للنزعة الإنسانية، انظر: ب. جريكوف: الله.. الإنسان... الحرية : محاورات فلسفية، دار الثقافة الجديدة ط١، القاهرة ١٩٨٩م.

- (١٩) د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، عالم المعرفة (٢) ١٩٧٨م، ص ٢٠٦.
- (٢٠) انظر: نص المذكرة كاملاً في: د. عبد القادر القط: قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٢، ص ١٢ وكذا د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ٢٤.
- (٢١) د. زكي نجيب محمود: مع الشعراء، ط٣، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٢م، ص ٨١.
- (٢٢) د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٤٣.
- (٢٣) المرجع السابق: ص ١٤٣.
- (٢٤) عبد الرحمن الشرقاوي: من أب مصري وقصائد أخرى، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨م، ص ٢٥.
- (٢٥) بدر شاكر السياب: الأعمال الكاملة، ديوان أنشودة المطر، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٣٤٩-٣٥٤.
- (٢٦) المصدر السابق: ص ٣٩٥.
- (٢٧) ملك عبد العزيز: قال المساء، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٦م، ص ٦٥-٦٦.
- (٢٨) تشارلز تشادويك: الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢م، ص ٤٦.
- (٢٩) راجع: د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٨م، ص ١٩٧.
- (٣٠) راجع: د. محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٩م، ص ١٢٠.
- (٣١) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ط٢، دار نهضة مصر، القاهرة، دت، ص ٣٨٢.
- (٣٢) راجع: د. محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح ط٢، الاسكندرية ١٩٧٩م، ص ١١٢.
- (٣٣) جون كوين: بناء لغة الشعر ترجمة د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٠م، ص ١٣٠.
- (٣٤) بيتس: رمزية الشعر، ترجمة مصطفى رياض، مجلة فصول عدد ١، ٢، المجلد ٧، القاهرة ١٩٧٨م، ص ٣١٨.
- (٣٥) د. محمد مصطفى هدارة: دراسات في الشعر العربي المعاصر، الاسكندرية ١٩٩٠م، ص ٢٧٧.
- (٣٦) د. محمد فتوح أحمد: الرمزية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٤١.
- (٣٧) أدونيس: الصوفية والسوريالية: ط١، دار الساقي، لندن ١٩٩٢م، ص ٢٥٧.
- (٣٨) أدونيس: نفس المرجع ص ٩.
- (٣٩) أدونيس: نفس المرجع ص ٥٠.

- (٤٠) نفس المرجع السابق ص ١٢٥.
- (٤١) د. محمد مصطفى هدارة : النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، مركز الشنهابى للطباعة والنشر، الاسكندرية دت ، ص ٤٩.
- (٤٢) جون هرمان راندال: تكوين العقل الحديث ج٢ ص ٤٦.
- (٤٣) د. كمال أبو ديب : الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول عدد ٣، مجلد ٤، القاهرة ١٩٨٤م، ص ٥٩.
- (٤٤) خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول (نفس العدد السابق). ص ٣٠.
- (٤٥) راجع كتاب : دراسات فى الشعر والمسرح ص ٩٦ .
- (٤٦) رومان ياكويسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنوز، دارتوقال، الدار البيضاء ١٩٨٨م، ص ١١.
- (٤٧) نقلاً عن : د. محمد مصطفى هدارة : المرجع السابق، ص ٩٧.
- (٤٨) حول التناص: معناه وأنواعه راجع: د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) ط٢، المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء- بيروت ١٩٩٢م. حيث يرفه بقوله : التناص هو فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ص ١٢١، وراجع أيضاً : د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت (عالم المعرفة ١٦٤) ١٩٩٢م.





الفصل الثالث

**محمود حسن إسماعيل**

(السُّرّ)



# محمود حسن إسماعيل

## (السُّر)

«كلما ابصرتُ شيئاً  
كنتُ فيه كل شيء،  
«محمود ح. إسماعيل»

● انتمى محمود حسن إسماعيل (١٩١٠-١٩٧٧) إلى المرحلة الرومنطيقية بحكم الواقع، وكان يؤمن بقيمة الموهبة الفردية، كما آمن بها الرومنطيكيون، وآمن معهم بأن الشاعر إله أو نصف إله، فكما أن الشاعر عند «العقاد» خالق يستمد من السماء :

والشَّعْرُ مِنْ نَفْسِ الرَّحْمَنِ مُقْتَبَسٌ      وَالشَّاعِرُ الْقَدْ بَيْنَ النَّاسِ رَحْمَنٌ

كذلك كان محمود حسن إسماعيل يفنى :

يا ملْهُمِّي الشَّعْرَ لَمْ تَلْمَحْ بِخَافِقِهِ      إِلَّا زَوَائِعَ مِنْ طُهِرَ وَإِيمَانِ  
لَأَنْتَ طَيْفُ مَلَائِكَةٍ رَفِئَةٍ فِي خَلْدِي      مِنَ السَّمَوَاتِ لَا مَبْعُوثُ شَيْطَانٍ<sup>(١)</sup>

ولكن محمود حسن إسماعيل كان شاعراً فذاً بين هؤلاء الرومنطيكيين من جماعتي «أبولو» و«الديوان»، فقد أدخل في شعره رموزاً واستعارات غريبة على الأسماع حينئذ، وهناك واقعة تبين كيف كان الشاعر مجدداً في وقته بشكل لافت، فقد نشرت مجلة «الرسالة» في أوائل الأربعينيات قصيدة له بعنوان «من خريف الربيع»، ثم نشرت المجلة تحدياً مهوراً بإمضاء (م.ع.) يقول كاتبه «فليتفضل منهم متفضل فيشرح لي هذه القصيدة شرحاً تلتئم به أجزاءها، وتجتمع أوصالها، وتتكشف غرائب مجازاتها، وعجائب استعاراتها، ويدائع أسرارها»، يقول الشاعر في مطلع قصيدته :

ذهبتُ للرُّوضِ في صَبَاحٍ      مَقِيدَ اللَّحْنِ وَالْجَنَاحِ  
وفيه ما في أغَانِ      مَطْلُوءَةِ الشَّدْوِ بِالْجَرَّاحِ  
أوتارُهُ أَطْيَارُهُ سَكَارَى      يعزفْنَ وَجَدَ الْخَمِيلِ نَارَا

سَعِيرُهُ خُمْرَةُ الْحَيَارَى... الخ<sup>(٢)</sup>

وقد ذكر الدكتور إحسان عباس الذى أورد هذه القصة كاملة فى كتابه «اتجاهات الشعر العربى المعاصر»<sup>(٣)</sup> أن الاحتجاج على هذه القصيدة وأمثالها فى ذلك العهد كان يحذر من الخروج على عمود الشعر بالجنوح إلى مبارحة دائرة الفهم والإبعاد فى التشبيهات والاستعارات.

وإذن فقد استفاد محمود ح. إسماعيل من الرمزية، ومن السريالية، وجمع إلى ذلك شعر المدح وشعر المناسبات، ثم اتجه فى آخر رحلته الشعرية نحو ذاته مرة أخرى، وهذه المرحلة الأخيرة هى التى يمكن أن تصنف على أنها مرحلة صوفية، ولكنى لا أسلم بهذا التصنيف، بل سأنظر فى شعره كله لأستخرج الأثر الصوفى فيه، باحثاً عن الرؤية الصوفية للكون من خلال رحلته الشعرية الطويلة.



ظهر الاتجاه الرمزى فى شعر محمود ح. إسماعيل مبكراً، وهو شعر فى حقيقته وجدانى رومنتيكي، سواء ما فيه من شعر الحب أو شعر الوصف للطبيعة الريفية، النهر والنخيل والعشب... إلخ، أو الكوخ والفأس والفلاح بما يلاقيه من بؤس وشظف العيش فى ريف مصر إبان الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن، ولقد ظلت رموز محمود ح. إسماعيل تتردد فى شعره منذ ديوانه الأول «أغاني الكوخ»، حتى ديوانه الأخير «موسيقا من السر»، مع اختلاف فى الصورة التى يبرز الشاعر رمزه من خلالها، وهذا أمر مقبول وطبيعى، وأفضل طريقة لدراسة هذا الشعر لبيان الأثر الصوفى فيه هو دراسة هذه الرموز نفسها، ولاسيما الرموز التى تعد رموزاً صوفية.

يعد رمز «النور» أهم رمز عند الشاعر، وقد أشار كل من درس شعره إلى تكرار لفظ النور ومشتقاته أو كلمات من بحره الدلالى بكثرة لافتة فى شعره، ويرى الدكتور عبد القادر القط، أن النور يمثل محوراً مهماً تدور حوله كثير من قصائد الشعراء الرومانسيين<sup>(٤)</sup>.

ولقد كان النور من قديم مبدء وجودياً ترتكز عليه عدة مذاهب فلسفية وصوفية فى تفسير العالم، فالمانوية ترى الوجود مبدأين: النور والظلمة، والفلسفة الإشراقية ترى النور مبدء للوجود «ينتظمه بأسره من أعلى قمة فى بنائه.. أى أن النور مبدء وجودى وأنه المبدأ الأول»<sup>(٥)</sup>، والحق أو الله هو نور الأنوار كما يسميه «السهروردى» الإشراقى فى كتابه «هياكل النور»<sup>(٦)</sup>، وعلى الجملة فالنور هو الخير المحض والذات المطلقة.

وتعددت الإشارات التي حملها رمز النور في شعر محمود ح. إسماعيل منذ ديوانه الأول، ففي قصيدته «في المحراب» يرمز بالنور لخمرة الحب، أو لما في خمرة الحب من سمو :

الطَّهْرُ فِي الْأَلْهَاءِ، وَالنُّورُ فِي صَهْبَائِهَا، وَالنَّارُ فِي أَحْشَائِي<sup>(٧)</sup>

وفي قصيدة «أنا ظمآن» يرتبط رمز النور بخمرة الحب أيضاً :

خَمْرَةٌ مِنْ هَالَةِ النُّورِ (م) بَعَيْنَيْكَ رَوِيَّةٌ<sup>(٨)</sup>

النور هنا رمز مرتبط بالسمو والطهر ويقدسيه الخلق والحياة الصافية في حقيقتها الطاهرة، سواء تجلت في المرأة (الحبيبة) وما يرتبط بالحب من معاني الجمال والسمو، أو في الطبيعة وما في مجالها من الحسن والإبداع، وهذه زهرة الفول (زانها الضوء بزهو والتماع) وقد شريت حتى الثمالة من خمرة النور أيضاً :

ذَاتُ كَاسٍ اِتْرَعَتْ شَمْسُ الضُّحَى رِيْقَهَا مِنْ خَمْرَةِ الثُّورِ الْمُشَاعِ<sup>(٩)</sup>

والنيل بما يحمل من قدسية وسمو يث نوراً تستمد منه الشمس ضياءها :

كَمْ رَاحَتِ الشَّمْسُ فِي ضَحَاهَا تَعْبُ مِنْ ثُورِكَ الْمَذَابِ<sup>(١٠)</sup>

وفي حديث الشاعر إلى نفسه يدعوها لطريق الحق والهداية والسمو، بينما تواجه العقبات والصعاب يمثل النور مصدر الهداية، وغاية الوصول، وهو أيضا الوسيلة؛ لأنه الزاد الذي يحمله المسافر :

زَادُكَ النُّورُ، وَفِي ذَرْبِكَ يَنْبُوعُ الشَّعَاعِ<sup>(١١)</sup>

ولا ينبغي للنفس أن تتوقف عند خطاياها السالفة، ويمنعها هذا من مواصلة السفر نحو الغاية المنشودة :

وَإِذَا صَادَفْتَ فِي الدَّرْبِ خِيَالاً لِلْخَطِيئَةِ  
فَاعْبِرْ بِهِ.. وَاخْلُصْ مِنْ صَمَتِهَا الدَّامِي هُدُوءٍ  
لَمْ تَكُنْ تَطْوِيكَ فِي صَحْبَتِهَا أَى مَشِيئَةٍ  
أَنْتَ شَهِدْتَ فَأَقْدَمْتَ عَلَى النُّورِ جَرِيئَةٍ  
وَهِيَ جَاءَتْ مِنْ فَجَاجِ النُّورِ كَالنُّورِ مُضِيئَةٍ  
جَرَفَتْ فِيكَ الْمَآسَى وَاللَّذَاذَاتِ الْخَبِيئَةِ  
فَاسْتَمِرِّي وَاتَّبِعِيْنِي، أَنْتَ مِنْ ذَنْبِي بَرِيئَةٍ<sup>(١٢)</sup>

وفى ديوانه «موسيقى من السرّ»، قدم الشاعر، ما يشبه لحن الختام فى رحلته مع  
رمز النور، قصيدة بعنوان «موسيقى من النور»:

مازلتُ رغم دريى الكبير  
لا أعرفُ الشوك من الزهور  
ولا سُرَى النمل من الطيور  
ولا وقوفَ الخطو... والمسير  
ولا انتفاضَ الدمع، والسرور  
ولا الرؤى من خضرة الفروز  
ولا فحيح العشب، والعطور  
ولا وميض النور، وهونوز  
أخفّته الليلُ بلا ستور  
فعالمى ليس هو المنظور  
ولا مرايا البصر المبهور  
ولا أندھاش الوتر المقهور  
لكل شىء حوله يدور<sup>(١٣)</sup>

الشاعر هنا عنيف - كعادته - مع رمزه الأثير، فصوره تتسم بالعنف الذى لا  
يناسب جو القصيدة الرمزية الذى ينبغى أن يحمل نبرة شفافة وإيحاء، فلم ينجح  
الشاعر فى تلوين صورته بهذا الإيحاء؛ لأن هذا العنف يتنافى مع ذلك الإيحاء، انتفاض  
الدمع، وفحيح العشب، والوتر المقهور، فى المقطع المذكور أعلاه، وتوهج الظلام،  
والضرام واللهيب فى الحياة، وشرب النيران، وعزف الشرار، والتأمل الموغل فى تناهش  
الغبار، والعطر جارف الإيقاظ، كل ذلك يخرج بالقصيدة من الإيحاء والرمز إلى جو  
آخر لا يناسبها. إن الشاعر يعيش قلقه الوجودى بعنف، وهو يتعذب بهذا القلق، فالنور  
أمامه وخلفه، وفوقه، بل تحته، ولكنه معذب بوجود هذا النور؛ لأنه لم يمسك به، بل  
ظل يدور ويدور:

ثم أزل أدور.....

كظلمة مصلوبة العذاب فوق وهج من نور<sup>(١٤)</sup>

● ● ●

ومن رموز الشاعر، رمز آخر نستطيع أن نربطه مع رمز النور السابق هو ما يسميه الشاعر «السُرّ» وهو «شئ» ، ظل الشاعر يبحث عن كنهه طوال رحلته الشعرية، ومنذ فترة مبكرة يتحدث الشاعر عن حبه، ويربطه بهذا السر، وبالنور أيضا فيقول :

صَفَاءُ تَجَلَّى مِنْ عَفِيفِ الْمِبَاسِمِ	تَعَلَّقَتْهَا عِذْرَاءُ يَنْدَى حَدِيثُهَا
هِيَ السَّرَّ يَضْوِي فِي غُيُوبِ الطَّلَاسِمِ	هِيَ النُّورُ، أَوْ فِي النُّورِ مِنْهَا الْإِقَّةُ
فَقَدْ سَحَرَتْ سِحْرَ الرُّقَى وَالطَّلَاسِمِ	إِذَا نَظَرْتُ... فَاحْبِسْ بِخُورِكَ دُونَهَا
وَأُلْهِمْتُ مِنْهَا خَالِدَاتِ الْمَلَحِمِ	تَلَقَيْتُ مِنْهَا وَحْيَ شِعْرِي سَامِيَا
يَرْفَعُهُ مِنْ وَجْدِ الْقُلُوبِ الْهَوَائِمِ	وَلَمَّا تَلَاقَيْنَا وَكَادَ صَفَاؤُنَا
وَجَافَى رَفِيقَ اللَّحْنِ عَشَّ الْحَمَائِمِ	تَصَاوَحَتِ الْعِيدَانُ فِي جَنَّةِ الْهُوَى
فَحِيحَ أَعَاصِيرٍ، وَلَفَحَ سَمَائِمِ	وَبَدَّلْتَ الْأَنْسَامَ بَيْنَ أَرَكَهَهَا
مِنَ الْأَلْقِ الْخَاطِبِ تَهَاوِيلَ وَاهِمِ <sup>(١٥)</sup>	كَأَنَّ اخْتِلَاجَ النُّورِ فَوْقَ حُطَامِهَا

وإذا كان «السُرّ» بوجه عام هو المستور والخفى الذى يتعذر فهمه أو حله<sup>(١٦)</sup>، فإن الشاعر يربطه بالطلاسم وبالسحر، والرقى والتمايم، وبالنور أيضا، فيدخل بنا فى جو رومنتيكي قديم، يذكرنا بالمجنون<sup>(١٧)</sup>، فالمحبوبة عذراء يندى حديثها صفاء، تكاد ألا تكون بشرية الصفات، وهى أيضا قريبة من الجو الصوفى عند محيى الدين بن عربى، فى قوله :

كَأَنهَا عِنْدَمَا تَحْيِي بِهِ عِيسَى	تُحْيِي، إِذَا قَتَلْتَ بِاللَّحْظِ، مَنْطِقَهَا
أَتَلَوْا وَادْرُسُهَا كَأَنَّنَى مُوسَى	تَوَارَتْهَا لَوْحُ سَاقِيهَا سَنًا، وَأَنَا
تَرَى عَلَيْهَا مِنَ الْأَنْوَارِ نَامُوسَا <sup>(١٨)</sup>	أُسْقَفَةٌ مِنْ بَنَاتِ الرُّومِ عَاطِلَةٌ

فتلك إذا نظرت سحرت، وهذه تقتل باللحظ، ثم تحيى من قتلت، هو السحر إذن على كل حال. ويعرف المتصوفة «السُرّ» بأنه لطيفة فى القلب كالروح فى البدن وهو محل المشاهدة<sup>(١٩)</sup>. فالسر نور يهدى السالك فى الطريق نحو الذات، والذات العلية هى عينها النور، والشاعر يقول : هى النور، هى السر، هل الشاعر يبحث عن المطلق؟ وهل يصح تأويل هذا الشعر تأويلاً صوفياً على هذا النحو؟

على أية حال، ننتقل الآن إلى مرحلة أخرى من مراحل الرمز المسيطر على شعر محمود ح. إسماعيل، «سره» الغامض ولتقف عند مقطوعة «عرفت السر» فى آخر ديوان

«أين المفر، لقد تلبست الشاعر حالة وجد، ونشوة روحية، توهم معها أنه قد وصل إلى الحضرة، وأن قلبه أصبح منبعاً للمعرفة اللدنية، معرفة الغيب :

ولما دهاني السرُّ... دارتُ وفوَّحتُ سَوَاقٍ على قلبي ينابيعُها الغيبُ»<sup>(٢٠)</sup>

إن الشاعر يبحث عن المعرفة، معرفة الحقيقة، ولكنه لا يتخذ لذلك وسائله، ولهذا كان ما رآه في حلمه وهماً أفاق منه الشاعر وقد وجد نفسه على الأرض لا في معارج السماء :

واوماتُ حتى كدتُ أعرف، فارتمتُ يميني... وإذ بى لا أزالُ هنا أحيو

وللشاعر مقطوعة أخرى هي آخر ديوانه «قاب قوسين، بعنوان «أنا والسرُّ»، والشاعر يبحث عن السر، في «طوايا النفوس»، هذه المرة، ولكنه يزعم أنه لا يقف موقف الحائر، فهو مع الله، يتعلق به بصره :

لستُ في حيرةٍ، ولا في وقوفٍ  
فمعَ الله نظرتي تتطلُعُ»<sup>(٢١)</sup>

وما يزال «النور» هو ما يبث الطمأنينة في نفس الشاعر، ينير دربه نحو الحقيقة:

هدأةً وانطلاقه  
وإذا النُّور على الدُّربِ  
يستهلُّ ويسطعُ

الآن أصبح من عادة الشاعر أن يختم كل ديوان «بتقرير» عن حاله مع «السر» الذي يبحث عنه، ماذا صنع بالسر وماذا صنع السر به، وما هو في آخر ديوانه «لأبد»، يقدم قصيدة «من نار السكينة»، وفيها يبدو انشغاله بهذا السر وحيرته، وتساؤله:

إلهي... وما زال في النأي سرُّ  
وشط من الوحي مازرتُه  
ولا شريتُ حيرتي منه لحنأً  
ولا أي يوم بها جئتُه»<sup>(٢٢)</sup>

هنا مال الشاعر نحو الإفضاء، وكان في المقطوعتين السالفتين كتوماً، يومئ ولا يفصح، أما هنا فقد أخذ يعدد لنا مجالي ومظاهر يرى فيها هذا السر، وإن كانت تلمع أمام عينيه كالبرق ثم تفلت منه :



أراه على الزَّهر لكَتَنِي  
إذا صافَحَ العطرَ غافِلَتُهُ  
أراه على النهر، لكَتَنِي  
إذا عانَقَ الموجَ غادِرَتُهُ  
أراه على الدُّوحِ لكَتَنِي  
إذا مايلَ الفصنَ زابِلَتُهُ

....

أراه على الرِّيحِ صوتَ الحنين  
تجسَّدَ حتى تأملتُهُ.....

ولا يمكن للشاعر أن يمسك بهذا السر، ولن يمسك به، إنه موجود ومفقود في آن معاً، هل كان الشاعر ينصرف عنه مختاراً؟ يقول الدكتور شكرى عياد «إذا شاء السر أن يتجلى في عنان العالم المرئى انصرف الشاعر عنه، أهو الوجود المطلق مرة ثانية؟... ربما كان هو عالم «الجمال الفكري» الذي يطمح كل شاعر أن يحققه تحقيقاً كاملاً في ذاته» (٢٣).

إن كل شعر إيحائي يحمل رموزاً وينطوى على درجة من الفموض يقبل تعدداً في التفسير، والتأويل الصوفي لهذا الشعر قد لا ينطلق من فراغ، إذ الشاعر نفسه يعلن أنه يمضي في طريق البحث عن «سره» قد أسكرته خمرة المعرفة الصوفية، وأن لم يمسك بشئ :

وأوغلتُ حتى سقاني الطريق  
ثمالاتِ سِحْرِ تصوُّرَتُهُ  
شواني وأبقى رماذ الضياء  
ومازال جَمراً تشهيتُهُ (٢٤)

هل هو البحث عن سر الألوهية؟، يقول سهل التستري «لألوهية سر، لو ظهر بطلت الألوهية» (٢٥)، ربما كان سر الخلق والابداع، يبحث عنه الشاعر في الكون، سواء في العالم الأكبر Macrocosm أو في نفسه، أو العالم الأصغر Microcosm وقد كان هذا البحث دأب المتصوفة الذاهبين في دروب المعرفة شوطاً بعيداً، بالمكاشفة لا المدارس، وبالرياضة الروحية والذوق لا بالفلسفة والمنطق، وإنهم لفى درجات ومراتب، فمن

عرف السر منهم، فقد أصبح من الأمناء، فإن السر مستور لا تدري به أرض ولا سماء، فمن عرفه لا بد أن ينال مرتبة شريفة عالية، كما عبر ابن عربي في الفتوحات :

فإذا أتى بالسِّرْ عبدٌ هكذا      قيلَ اكتبُوا عبيدي من الأمناء  
إن كان يُبدي السِّرْ مستوراً فما      تدري به أرضى فكيف سمائي<sup>(٢٦)</sup>

وكلمة «السِر» من أكثر الكلمات دوراً في ديوان الحلاج<sup>(٢٧)</sup>. وقد يطلع الصوفي على «السِر» بالمحبة كما قد تمكنه المعرفة من ذلك، سواء بسواء، فكلاهما من التصوف نصف الطريق، ولا ينبغي لم يعرف السر أن ييوح به، فإن في ذلك إباحة دمه كما قال السهروردي :

بالسِّرْ إن باحُوا تباحُ دِمَاؤُهُمْ      وكذا دماءُ العاشقين تباحُ<sup>(٢٨)</sup>

ويعود محمود ح. إسماعيل في آخر الرحلة الشعرية ليُجمل من رمز «السِر» عنواناً على ديوان كامل هو ديوان «موسيقى من السِر» ويبدو أنه اقترب في هذا الديوان من «وحدة الوجود» بهذا الرمز، السِر، فهو يبدأ القصيدة الأولى «موسيقى من السِر» على هذا النحو :

كلُّما أبصرتُ شيئاً  
كنتُ فيه كلَّ شيءٍ<sup>(٢٩)</sup>

وتلتقي المعرفة مع المحبة ليمثلاً معاً السكينة التي كانت ناراً في قلب الشاعر من قبل :

أغصنُ من شَجَرِ الحبِّ، رضيعاتُ لِسرةِ  
وطيورُ من رُئى الحبِّ سميعاتُ لأمره  
وعطورُ من صلاة الحبِّ هالاتُ لزهرةِ

.....

غيرتُ كلَّ وجودي... لِسَّةً في إثر لِسَّة<sup>(٣٠)</sup>

وفي قصيدة «موسيقى من الرمز» يربط الشاعر رمزه «المركزي» في «صورة شعرية» تلك الحمامة التي حطت بروضه ومضت:

حطتُ بروضي ومضتُ حمامةُ  
مجهولةُ السِّرِّ بلا علامه<sup>(٣١)</sup>

ويسأل الشاعر حمامته الرمزية :

مَنْ أَنْتَ؟ يا عجيبةَ الحَضُورِ؟

يا موجةَ الكشفِ لعمقِ نُورِي؟

يا جذوةَ تخضُّلٍ بالإيمانِ

يا سرَّ كلِّ السرِّ في البستانِ

فلم تكذِّ تسمعُ حتى انتفضتْ

ومن جناني وكياني هربتْ

لكنها في غفلاتِ الكلِّ

شيءٌ، ولا شيءٌ، كظلِّ الظلِّ

هنا يظهر التناصُّ الصوفي واضحاً، «فسر السر» هو «ما تفرد به الحق عن العبد»<sup>(٣٢)</sup> في اصطلاح الصوفية. ويخاطب «الحلاج، الحق في ديوانه بقوله :

يا سرِّ سرِّ يدقُّ حتى يخفى على وهمِ كُلِّ حَيٍّ

وظاهراً باطناً تجلَّى لكلِّ شيءٍ بكلِّ شيءٍ<sup>(٣٣)</sup>

إن سر الأسرار، أو «سر السر» أصبح عند محمود ح. إسماعيل، شيءٌ ولا شيءٌ أو كظل الظل، وتنتهى الرحلة الشعرية دون أن يتحد الشاعر بسرّه، ودون أن تتجلّى له حقيقة نفسه، ولقد يحق لنا أن نقول أن الشاعر حاول أن «يتصوف» ولكنه لم يتخذ لذلك وسائله المعهودة من أهل الطريق ، الرياضة الروحية والسلوك الصوفي العملي واتباع المريد لشيخه. وهل حقق الشاعر صوفيته في هذه؟ لقد ظل الشاعر يبحث عن سرّه المفقود، سواء هو الذات المطلقة أو عالم الجمال المطلق في الكون أو في الفن، ولاشك أنه قضى وفي نفسه من كل ذلك أشياء.



كان الريف المصرى أول مصدر من مصادر الإلهام للشاعر في ديوانه الأول «أغاني الكوخ»، وقد مثلت الطبيعة الريفية ونهر النيل والنأى والعشب والزهر، رموزاً روحية وصوفية في رحلته الشعرية، وكما سبق أن ذكرنا في الفصل الأول من هذا الكتاب، كانت مجالى الحسن في الطبيعة مصدراً ثراً للشعر الصوفي في الأدب الإسلامى سواء عند ابن الفارض أو عند شعراء الفرس الذين تغنوا بالأزهار والطيور والطبيعة الخلابة وبالنأى، وربطوا كل ذلك بالجمال المطلق اللامحدود.

تفنى محمود ح. إسماعيل بالقطن والساقية وسنبلة القمح، وبزهرة الفول وبغيرها من مجالي الحسن في الطبيعة الريفية، وهو لم يقدم لنا شعراً رمزياً في ما كتب من شعر الطبيعة، ومع ذلك قدم الشاعر بعض الرموز التي جسد من خلالها رؤية صوفية للطبيعة والكون.

والتفت الشاعر لما في نهر النيل من معاني السمو والجلال، فاستوحى منه - كما يصنع الرومنطيكيون - رمزاً للكمال والجلال، ففي قصيدة «النيل»، من ديوان «أين المضي، يمثل النهر أسطورة خالدة، وهو إذا لم يكن ينبع من الجنة كما تقول الأساطير القديمة، فلاشك أنه «مسافر» في رحلة أشبه برحلة الصوفية في طريق الحقيقة، وهي رحلة فرج وابتهاج، فالنهر لا يعوزه شئ، معه الزاد الكثير من الخيال والسحر، والعطر والظلال، ومعه الحب والفن والجمال:

مسافر زاده الخيالُ      والسحرُ والعطرُ والظلالُ  
ظمانُ والخمرُ في يديه      والحبُّ والفضنُ والجمالُ  
شابت على أرضه الليالي      وضيعت عمرها الجبالُ

ولم يزل يطلبُ الديارا

ويسألُ الليل والنهار

والناسُ من حوله سكارى      هاموا على أفقه الرحيبِ  
أم على سِرِّكَ الرهيبِ      وموجك التائه الغريبِ  
يا نيلُ يا ساحرَ الغيوب<sup>(٣٤)</sup>

وبرغم نجاح الشاعر في تجسيد «النهر» في هذه الصورة الأسطورية، فإنه ظل محتفظاً بطابع الفخامة، والجهارة في الألفاظ وفي القافية.

وفي تجربة أخرى له عن «النهر» قدم الشاعر جواً حالمًا مغلفاً بالأسرار، وفيه استجاب الشاعر في معجمه وصوره للتجربة الروحية والنفسية، التي صور فيها النهر في صورة رمز صوفي كما يقول الدكتور عبد القادر القط<sup>(٣٥)</sup>. وذلك في قصيدة «النهر» من ديوان «نهر الحقيقة»، حيث تتزامن كل مظاهر الطبيعة المحيطة بالنهر وتسكن خاشعة كأنما تؤدي صلاة، والنهر الساكن مستريح يعمه سلام روحى وخشوع:

سكوتهُ حياةُ  
ونطقه حياةُ  
والموجُ فوق صدره صلاةُ  
حين تنام الريحُ  
والموج يستريحُ  
تخاله نشوان، في أفقه النعسانُ  
أقداحه وضوءُ  
للصمت والهدوءُ  
يمرُّ بالحياة، وموجهُ مرآةُ  
أما وجهُ سجّاده، للطهر والعبادة<sup>(٣٦)</sup>

وفى قصيدته «اللحن المقهور» من ديوان «أين المفر» نلتقى بأغلب الرموز التي استمدّها الشاعر من الطبيعة، وأهم رمزين هنا هما رمز الغاب ورمز الناي وكلاهما مرتبط بال حياة الفطرية، وبعبادة الطبيعة وتأليها، على الطريقة الرومنطيقية، والشاعر يمتدح هذه الحياة الفطرية متمنياً لو كان «شيفاً» في هذه الطبيعة البدائية يذوب فيها ويتلاشى، يسمعها وتسمعه حين ينشد أشعاره:

لَيْتَنِي كُنْتُ حَفِيفَ الْغَابِ	فِي آذَانِ بَيْدٍ
يَسْمَعُ اللَّيْلُ صَبَابَا	تِي وَيُصْغِي لِنَشِيدِي
لَيْتَنِي كُنْتُ صَفِيرَ	الْحَبِّ مِنْ نَايِ الرُّعَاةِ
تَشْرِبُ الْكُثْبَانَ وَالْقَطْعَانَ	خَمْرًا مِنْ لَهَاتِي <sup>(٣٧)</sup>

واستطاع الشاعر أن ينجح ويتفوق في تقديم الطبيعة في قصيدة جيدة، ابتعد فيها عن الخطابية والتقرير، واقترب من الإيحاء، هي قصيدة «الزهرة اليتيمة» في ديوان «أين المفر» ففي هذه القصيدة يخاطب الشاعر الزهرة خطاباً رقيقاً، ويقترب منها ويطامن من نفسها ويدعوها للفرح بالحياة، وألا تأسى لما فاتها ولا تحزن لوحدها وانفرادها، وترق كلمات الشاعر حتى تصبح صافية شفافة، رمزية، ويخفت صوته وتخف نبرته، ويرق حتى يناسب بين نفسه وبين الزهرة اليتيمة الرقيقة وينجح في جذبنا إلى زهرته، وسر ذلك كله الحب، الذي دفع الشاعر نحو الطبيعة متمثلة في هذه الزهرة اليتيمة مخاطباً إياها:

لئن ماتَ حولكِ نُورُ الضُّحَى      ورائتُ عليكِ ستورَ الظُّلامِ  
فلا تحزنى .. فالهوى فى دمي      صباحُ يزلزلُ هذا القَتامَ<sup>(٣٨)</sup>

ولا يقدم الشاعر لزهرفته هذا «الهوى» فحسب، بل يقدم لها روحه أيضاً، ويضائل من نفسه ليكون بقربها فى مواجهة الريح العاتية «نسمة»، وظل رطيب الجناح، ثم يتوحد معها فى مواجهة الزمان :

كلانا غريبٌ يتيمُ الزمانُ  
فهياً نجددُ زهرَ الحنَّانِ  
ونقطفُ من قبل يمضى الأوانُ  
وتقطفنا قبضةً من ترابِ

وتكون الخاتمة الرائعة التى ينقلب فيها الوضع، فيعود الشاعر ضعيفاً محتاجاً للثناء، وتعود الزهرة زمراً للمطلق واللامحدود، رمزاً للجمال الخالد، والقدرة اللامحدودة، إنها هى الخالق المبدع فأنى لها أن تقضى أو تبديد؟ إنها رمز الخلود والأبدية :

وإن ماتَ حولكِ مَنْ فى الثرى      وأصبحتِ مفردةً فى الجبالِ  
فلا تندبى هانئاً إننى      أرى فيكِ كوناً يذيبُ الزَّوالِ  
ففيكِ الإله الذى أعبدُ  
وفيكِ الخيال الذى أنشدُ  
وفيكِ الهوى والصَّبَا والغدُ  
دعيني أسبحُ بهذا الجمالِ

ويوحد الشاعر بين الطبيعة والمرأة فى غزله، فالحببية فى قصيدة «فى المحراب»<sup>(٣٩)</sup> هى شئ من المرأة وشئ من الوطن، نيله وأرضه وسمائه، كل منهم متداخل فى الآخر، وفى قصيدة «أغنية ذابلة»، من ديوان «هكذا أغنى»، تمثل الزهرة رمز المحبوب الذى ينشد الشاعر لقياءه ويتغزل بجماله :

غُنَّيتُ لما شاقتُني الملتقى      باسمكِ فى الحرمانِ - يازهرتِ<sup>(٤٠)</sup>

والزهرة فى القصيدة رمز للجمال المطلق، ترتبط صفاتها بالقدسية والنور،

والسنا، وبرغم ما فيها من فتنة فهي بعيدة عن الريبة والإثم، ولهذا كانت علاقة الشاعر بها علاقة تقديس وعبادة وسجود :

عَبَدْتُهَا رُوحاً إِذَا زَفَرْتُ      طَهَّرْتُ فِي أَنْوَارِهَا سَجْدَتِي

الوردة رمز من رموز الصوفية، وخصوصاً في المشرق الإسلامي، حيث كانت البيئة الطبيعية تساعد على اتخاذ الرموز من مجالى الحسن فيها، وقد اتخذ ابن عربي رموزه من الجبال والصحراء، والصخور، ومن نباتات الطبيعة البدوية ومن النجوم والوديان ونحوها، أما هناك في المشرق الإسلامي في إيران وما حولها، فقد اتخذ الخيام- كما سبق أن ذكرنا- الوردة رمزاً للحبيب والجمال المطلق وفي رواية متأخرة حول الحلاج، ترمز الوردة للحبيب، الذى لا يحتل منه الحلاج عتاباً أو لوم، فهو يتمذب بهذا اللوم ولو كان يسيراً، وبرغم أنه يتحمل رجم الناس له بالصخور وهو فوق صليبه، يجود بأنفاسه الأخيرة، فإنه لا يطيق أن يرميه أحد أصدقائه بزهره<sup>(٤١)</sup>. والزهرة فى قصيدة محمود ح. إسماعيل هى مصدر الإلهام للشاعر، فهى رمز الجمال المطلق، فمن شذاها يستمد الشاعر قدرته على إبداع قصائده، وإنشاد ألحانه:

وَأَلْهَمْتَنِي الشَّعْرَ هَلْ أَسْمِعَتْ      أَذْنَاكَ لَحْناً مِنْ شَدَا وَرْدَةٍ؟

ويلتقى الشاعر بالحبيب فى الطبيعة البكر، بعيداً عن الناس، وقد خلا الكون إلا من العشب، هو أيضاً عالم الجمال الخالص، فاللقاء هنا مثل صلاة، هى «صلاة العشب»<sup>(٤٢)</sup>. كأنها طقس عبادة، ابتدعها الشاعر بنفسه، ويعرف كيف تؤدى، فيها يكون الحبيب مع محبوبه، لا يعلم بلقائهما ولا يراهما ولا يسمع لهما إلا العشب، رمز الصفاء والأدبية فى الطبيعة.

وفى قصيدة «أغنية الكوخ»، من ديوان «قالب قوسين»، يمثل جلال الكون وسحر الطبيعة ملتقى الحبيب بحبيبته، وفرح الحياة والسعادة الأبدية فى كنف المخلوقات التى يتجلى فيها جمال الخالق، وإبداعه، هنا تتكامل لوحة تمثل الجمال فى أبهى صورته، فعند مغيب الشمس، ينعى الطير النور، والعطر يفوح بجانب النهر، والشمس تضى نحو المغيب، والليل مقبل على الكون بما يحمل من أسرار، هنا يكون الوادى كله قد أخذ النعاس، ويكون لقاء الحب، ويتم الإشراق الذى يصحب اللقاء، وتتجلى الكآبة ويعود الأمل وبه تتم السعادة، وهى اللوحة الثانية صورة مباينة للأولى ولكنها مكملتها، هنا مع الفجر ومع دعاء المؤذن، وبزوغ النور، تبدأ الحركة، ونشوة الصحو، الكل تدب فيه الحيوية والنشاط :

ومضى الراعى إلى دنياء في سَفْحِ الجبالِ  
واحتسى العصفورُ فى الرُّوضِ عبيرَ البرتقالِ  
وتناغى هَزَجُ النحلِ بأفسياءِ الدَّوالِ  
وغدا النهرُ هوىً يجري على صدرِ الرَّمالِ<sup>(٤٣)</sup>

ويتوحد ما فى الكون من جمال وسحر مع جمال وسحر الحبيب :

وتَرَيْنَ السُّحْرَ سِحْرَ الكونِ يَفْنَى فى خيالي

أنتِ سِحْرِي، وَهُتُونِي، وَصَلَاتِي، وَابْتِهَالِي

وقد يتوقف الشاعر عند المرأة وحدها بعيداً عن الكون والطبيعة، ليتمثل فى جسدها جمال الحق، فهنا المرأة فى صورة حسية جسدية، لا فى صورتها الروحية الخالصة، وإن جعل من الجسد خمرة الحب الإلهى:

ظَمِئْتُ إِلَى اللهِ يوماً.. فَلَمْ أَجِدْ خمرَتي غيرَ هذا الجَسَدِ<sup>(٤٤)</sup>

وإذا كانت المرأة رمز الجمال المطلق، فلاشك أن الوصول إليها صعب المنال، إن لم يكن مستحيلًا من المستحيلات ويرغم ما فى القصيدة من حسية، يجعلها أقرب لتصوير السرياليين منها إلى تصور الصوفية، وإن كانت الصوفية تجعل من المرأة مجلى الجمال لأنها أجمل ما فى الانسان والانسان أجمل ما خلق الله، وهنا يبدو الشاعر موحدًا بين الصوفى والرومنتيكى، فالصوفى يمجّد الجمال فى ذاته، والرومنتيكى يستعذب الألم، ويعود الشاعر من بحثه عن الجمال ومحاولة الاتصال بالجسد بأهة مكتومة، فيسلم بأن مكابדתه ومعاناته، مجرد مجاهدات فى الطريق إلى الحق:

فعدتُ بأياميَ اللاهثاتِ صَدَى آهةٍ فى حنايا كَبِيدِ

تباركتَ يا رَبِّ، هذا الجَمالِ طريقُ إليكِ انتهى واتَّحدَ

ومن الرموز المتصلة بالطبيعة فى شعر محمود ح. إسماعيل، رمز الناي، يذكره الشاعر كثيراً فى شعره، ومن أفضل القصائد التى ذكر فيها هذا الرمز، قصيدة «من فم الراعى»، فى ديوان «أغاني الكوخ»، وهو مثال للشعر الرومنتيكى الذى يمجّد الطبيعة بل يؤلّهاها، ويتعبد فى جمالها مؤثراً إياها على دنيا الناس، فهى عالم الجمال الروحى، يسكر به الراعى فى نشيده :



شَجَنْتِي زَنْةُ الْعَصْفُورِ	فِي فَجْرِ الرُّبَى الصَّاحِي
وَعَذْبُ اللَّحْنِ مِنْ شَادِرٍ	رَخِيمِ الصَّوْتِ صَدَّاحٍ
وَسَارِي الْعَطْرِ مِنْ زَهْرٍ	رَطِيبِ الْعُودِ فَيَّاحٍ
فَرَنْمَتْ عَلَى الْمَزْمَارِ	أَغْنِيَّاتُ أَفْرَاحِي
نَشِيدَ الْحَقْلِ ... وَالشَّاقِ	وَلَحْنَ الرُّوحِ وَالرَّاحِ <sup>(٤٥)</sup>

إن الراعى لا يغنى وحده، وليس نايه هو مصدر الموسيقى الوحيد، بل هناك جوقة موسيقية من الحقل تشترك فيها كل الطيور والزهور والنعاج وما فى الحقل من مخلوقات، والكون يصفى للراعى بنايه العجيب الذى بيدع السحر فى غنائه:

إِذَا غَنَى بِهِ الرَّاعِي	وَأَقَى السَّحَرِ مِنْ فِيهِ
يُصِيحُ الْكَوْنُ مُفْتُوناً	بِمَا تُوحِي أَغَانِيهِ

وليست الموسيقى التى تشترك فيها هذه المخلوقات فى الحقل مجرد موسيقى للطرب، بل هى ابتهالات وتسابيح فى عالم الجمال والطهر والصفاء، الذى يخالف عالم الانسان بما فيه من شرور وآثام، هنا عيشة النساك، فيها صلاة وتراتيل :

تُغَاءُ الشَّاءُ تَسْبِيحُ	وتَهْلِيلُ لِبَارِينَا
وَصَوْتُ النَّأْيِ تَرْتِيلُ	بِهِ طَارَتْ أَمَانِينَا
إِذَا رَنَتْ خِلَالِ الْعَشْبِ،	مِنْ وَجْدٍ، أَغَانِينَا
فَقُلْ: يَا مَعْبَدَ الرِّيفِ	لَقَدْ هَامَ الْمُصَلُّونَا

وإذا كان الشاعر قد نجح فى الوصول برمز «النهر» إلى درجة عالية من الإيحاء، جعلته أقرب إلى الرموز الصوفية فى ديوانه الأخير، بخلاف ما صنع فى قصيدة النيل التى كتبها فى فترة مبكرة، فإن رموز الطبيعة الأخرى كالزهرة والعشب والنأى، وكل ما يتعلق بالريف والغاب، لم تتطور عند الشاعر، بل ربما قلنا انتكست وتحولت إلى تقرير ساذج هابط المستوى، كما فى قصيدة «موسيقى من الطبيعة»<sup>(٤٦)</sup> وقد استوحاها الشاعر من زيارة لشاطئ «المنستير» بتونس، وفيها يذكر كل رموزه المرتبطة بالطبيعة، النخل والبحر، والشمس، والرياح... الخ ومن أسف أن تكون مثلاً للجفاف ونضوب الشعرية.

فى قصيدة «أنا والنفس والطريق» لمحات صوفية غائمة، والموضوع صوفى ينم عليه العنوان، وصوت المتكلم فى القصيدة هو صوت الشاعر أو نفسه اللوامة، التى تتورت بنور القلب، تواجه نفسه الأمانة التى تأمر باللذات والشهوات الحسية، تدعوها إلى طريق النور، ويلقى الشاعر على صدر قصيدته بطاقة من بطاقاته المعروفة يقول فيها «فى زحفى مع النور همست لها بهذه الترانيم»<sup>(٤٧)</sup> وفى الحق أنها ليست همساً، فالهمس يتنافى مع العنف فى تعبير الشاعر، وكثرة أفعال الأمر فى القصيدة مظهر من مظاهر هذا العنف، فكيف يدعو الشاعر نفسه بهذه الدعوات الشديدة الجافة العنيفة :

مَرْقِي عَنْ وَجْهِكَ الْيَانِعِ، أَسْمَالَ الْقَنْعَاعِ  
وَاصْزَعِي الْمَوْجَ، وَلَوْ أَقْبَلْتِ مِنْ غَيْرِ شَرَّاعِ  
وَارْكَبِي الْإِعْصَارَ وَالْإِصْرَارَ فِي وَجْهِ الْقَلَاعِ.. الخ

ثم يسمى ذلك همساً، ألا ما أبعد عن الهمس. وفى قصيدة «العودة إلى الله» نفس موضوع التوبة، ولوم النفس، ولكن الشاعر يخفف من حدته هنا، فيبدأ قصيدته بخطاب موجه إلى الله :

رَبِّ إِنِّي لَكَ عُدْتُ، مِنْ سَرَابٍ فِيهِ تَهْتُ<sup>(٤٨)</sup>

ويقدم الشاعر نفسه فى صورة رمز «الطيور» وهو رمز صوفى، ولكنه يلجأ إلى ما نستطيع أن نسميه «قتل الإيحاء بالتقرير» حينما يقدم هذا الرمز على هذا النحو:

وَطَيُورٌ ذَرَفْتُ سِرِّي وَطَارَتْ حَيْثُ طَرْتُ  
وَتَلَاشْتُ فِي زَوَايَا خَلْدِي أَنَّى سَرَيْتُ  
فَإِذَا أَبْكِي، أَرَاهَا أَدْمَعَاءَ مِمَّا بَكَيْتُ

ويواصل تفصيل صورة هذه الطيور، ثم يفسد الرمز بتفسيره :

رَبُّ جَنْبَنِي صَدَاهَا، فَهِيَ أَعْدَى مِنْ عَرَفْتُ  
هِيَ نَفْسِي، وَهِيَ شَيْطَانِي الَّذِي مِنْهُ هَرَيْتُ

وفى قصيدة ثالثة حول نفس الموضوع هى قصيدة «النفس والخطيئة» نرى آثار فلسفة ابن سينا الإشراقية وقصيدته العينية حول النفس وهبوطها وصعودها. وقد حمل الشاعر نفسه كل ما جنت من خطايا وآثام، ودعاها للصعود نحو السماء حيث الهداية والنور:

فقلتُ طيري، واصنعي، يا نفسُ حانَ مَوَدِّي<sup>(٤٩)</sup>

ولكن نفسه لم تطعه وطمعت في حياة ثانية تتقى فيها الجسد من الآثام، وقد أخفق الشاعر، في تقديم قصيدة جيدة بسبب غلبة التقرير على قصيدته، التي كان ينبغي أن تقدم في صورة إيحائية رمزية تناسب موضوعها الروحي الصوفي.

وفي ديوانه الأخير يقدم الشاعر قصيدتين حول ذات الموضوع هما قصيدة «الطريق»، وقصيدة «النفس»، وفيهما همس ورقة، ليست في القصائد السابقة حول نفس الموضوع، فيقول في القصيدة الأولى :

نشأتُ مع الطَّيْرِ حَوْلَ النخيل  
وسبَّحتُ للحبِّ فوقَ الحقول  
وغنَّيتُ للنور عند الشروق  
وعانقتُهُ في لهيب الهجير  
وكلمته في صلاة الغروب  
كلانا لغيب خفي يسير<sup>(٥٠)</sup>

هنا نحمد للشاعر انفلاته من التقرير والخطابية والنف في التعبير، فهو يرى النور (الله) في كل مظاهر الوجود، كما كان ابن الفارض يراه (في نغمة العود والنأي الرخيم، وفي مسارح غزلان الخماثل وفي مساحب أذيال النسيم)، بل كما كان النفرى يقول «الرؤية أن تراني في كل شيء»<sup>(٥١)</sup>.



لقد انتقل محمود ح. إسماعيل في مرحلته الأخيرة خطوة نحو الإيحاء والرمز بابتعاده عن التقرير والخطابية ولكنه ظل واقفاً على الأعراف بين الفن الجيد والفن الممتاز، فلم يزل على قيد خطوات من الشعر الرمزي ومن الصوفية الروحية الحققة، ولهذا كان توصيف هذه المرحلة الأخيرة من شعره على أنها تصوف ذهني<sup>(٥٢)</sup> صحيحاً إلى حد كبير.

كان محمود ح. إسماعيل شاعراً كبيراً حينما طلع على الناس بدواوينه الأولى، مصوراً الطبيعة في ريف مصر منظوراً إليها من زوايا الإنسان المعذب بجمالها

وسخاؤها، الهارب منها إلى جمال المطلق واللامحدود، إلى الخالق الأعظم، وقد عبر عن كل ذلك «كفلاح يملك وعى شاعر» وصدق فتحي سعيد حينما وصفه بقوله :

شاعرُ الأرضِ عافَ طَحْنَ رَحَاهَا      فإِذَا رَ الْبُرَاقَ نَحْوَ السَّمَاءِ<sup>(٥٣)</sup>

وخلاصة القول أن محمود حسن إسماعيل كان شاعراً رومنتيكياً، وكان في بعض شعره شاعراً رمزياً، وكانت أغلب رموزه رموزاً صوفية، وقد ترك تراثاً لاثقاً بشاعر كبير حقاً، ولكنه أخفق أحياناً وذلك لبعده عن التركيز، ولما أصاب صوره من عيوب ذكرناها وقد عجزت بعض رموزه أن تكون رموزاً شعرية مكتملة لما كبلها من قيود وحدود جعلها أقرب إلى الكنايات. ومع ذلك حاولنا أن نستخلص من ذلك الشعر الرومنتيكي المشوب بشئ من الرمزية رؤية صوفية للكون، وقد وجدنا أن هذه الرؤية الصوفية كانت أروع في شعره القديم منها في شعره المتأخر برغم ميله نحو التصوف الشكلي في مرحلته الأخيرة.



## هوامش الفصل الثالث

- (١) محمود حسن إسماعيل : الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، القاهرة ١٩٩٣م، ج١ ص ١٣١.
- (٢) ديوان : أين المضر، الأعمال الكاملة ج١ ص ٨١١-٨١٤.
- (٣) د. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة (٢)، الكويت، ١٩٧٨م، ص ١٢-١٤.
- (٤) د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٨م ص ٤٠١.
- (٥) د. محمد علي أبو ريان: أصول الفلسفة الإشراقية ص ١٣٣.
- (٦) السهروردي : هياكل النور، تحقيق د. محمد علي أبو ريان ط١، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٧م ص ٦٣.
- (٧) الأعمال الكاملة : ج١ ص ٣٥.
- (٨) المصدر السابق : ص ١٥١.
- (٩) نفس المصدر : ص ٢٤.
- (١٠) المصدر السابق : ج١ ص ٧٢٩.
- (١١) نفس المصدر : ج٢ ص ١٠٩٠.
- فشريت الكأس من كف إلى النور مسيئه
- (١٢) الأعمال الكاملة : ج٢ ص ١٠٩٢.
- (١٣) الأعمال الكاملة : ج٤ ص ١٩٨٣-١٩٨٤.
- (١٤) المصدر السابق : ص ١٩٨٦.
- (١٥) الأعمال الكاملة ج١ ص ٢٠٨-٢٠٩.
- (١٦) المعجم الفلسفي : ص ٩٧.
- (١٧) في ديوان المجنون : تعلقتُ ليلي وهي غرٌ صغيرة ولم ييسدُ للآتراب من ثديها حجمُ  
ص ١٨٦.
- (١٨) محيي الدين بن عربي : ترجمان الأشواق ص ١٦-١٨.
- (١٩) الجرجاني : التعريفات ص ٦٩.
- (٢٠) الأعمال الكاملة : ج١ ص ٨٢٣-٨٢٤.
- (٢١) الاعمال الكاملة : ج٢ ص ١٢٨٥.
- (٢٢) الأعمال الكاملة : ج٢ ص ١٣٧٥ وما بعدها، وقد أعيد نشر القصيدة في ديوان : صوت من الله، مع تغيير العنوان إلى «الله... والنأي»، الأعمال الكاملة ج٢ ص ١٦٧٣.
- (٢٣) د. شكرى محمد عياد: الرؤيا المقيدة، دراسات في التفسير الحضارى للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨م ، ص ٨٣.
- (٢٤) الأعمال الكاملة : ج٢ ص ١٣٧٨.
- (٢٥) ابن عربي : الفتوحات المكية (تحقيق عثمان يحيى) السفر الأول ص ١٩٥.

- (٢٦) ابن عربي : المصدر السابق ج١ ص ٦٥، ٦٦.
- (٢٧) انظر : ديوان الحلاج (تحقيق : كامل مصطفى الشيبى) بغداد ١٩٧٤م، صفحات ٣٢، ٣٤، ٤٩، ٥٤... إلخ.
- (٢٨) حائية السهروردي المعروفة لها مظان كثيرة، وهنا نقلت عن (سامي الكيالي: السهروردي، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦م، ص ١٠٢).
- (٢٩) الأعمال الكاملة : ج٤ ص ١٩١٩.
- (٣٠) الأعمال الكاملة : ج٤ ص ١٩٢٠.
- (٣١) الأعمال الكاملة : ج٤ ص ١٩٨٧.
- (٣٢) التعريفات الجرجاني : ص ٦٩، وملحق اصطلاحات الصوفية لابن عربي ص ١٤٩.
- (٣٣) ديوان الحلاج : ص ٦٤.
- (٣٤) الأعمال الكاملة : ج١ ص ٧٢٩.
- (٣٥) الدكتور عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص ٦٦-٦٧.
- (٣٦) الأعمال الكاملة : ج٤ ص ١٨٦١.
- (٣٧) الأعمال الكاملة : ج١ ص ٧٥٧-٧٥٩.
- (٣٨) الأعمال الكاملة : ج١ ص ٧٦١-٧٦٣.
- (٣٩) الأعمال الكاملة : ديوان هكذا أغنى، ج١ ص ٣٥ وما بعدها.
- (٤٠) الأعمال الكاملة : ج١ ص ٢٢٧.
- (41) Idries shah; The way of the sufi, Op. Cit., p. 190.
- (٤٢) الأعمال الكاملة : ديوان أين المفر، ج١ ص ٧٤٥.
- (٤٣) الأعمال الكاملة : ج٢ ص ١٢١٨.
- (٤٤) الأعمال الكاملة : ديوان أين المفر، قصيدة الطريق إلى الله ج١ ص ٧٥٥-٧٥٦.
- (٤٥) الأعمال الكاملة : ج١ ص ١٠٧ وما بعدها.
- (٤٦) في ديوان : موسيقا من السر، الأعمال الكاملة ج٤ ص ٢٠٤٣-٢٠٤٤ وكتبها الشاعر سنة ١٩٧٣م.
- (٤٧) انظر القصيدة في ديوان : قاب قوسين، الأعمال الكاملة ج٢ ص ١٠٨٩-١٠٩٦.
- (٤٨) الأعمال الكاملة : ج٢ ص ١١٦٧.
- (٤٩) الأعمال الكاملة : ديوان قاب قوسين، ج٢، ص ١١٧١-١١٧٤.
- (٥٠) الأعمال الكاملة : ج٤ ص ١٨٦٥-١٨٦٨.
- (٥١) النثرى المواقف والمخاطبات ص ٢٤٥.
- (٥٢) د. شكرى محمد عياد : إنكسار النموذجين الرومانسى والواقعى في الشعر ، مجلة عالم الفكر، عدد أكتوبر - الكويت - ٩٨٧م، ص ٦٧.
- (٥٣) فتحى سعيد : ديوان مسافر إلى الأبد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٨١.

الفصل الرابع

**صلاح عبد الصبور**

( الكلمة .. الموت )





# صلاح عبد الصبور

## ( الكلمة .. الموت )

«أنا إنسانٌ يضنني الفكر ويعروني الخوف  
ثبّت قلبي يا محبوبى.  
أنا إنسان يظمأ للعدل، ويقعدني ضيقُ الخطو  
فأعزني خطوك يا محبوبى،  
"صلاح عبد الصبور - مأساة الحلاج"

● كان صلاح عبد الصبور (١٩٣١-١٩٨١م) رائداً بحق من رواد الشعر العربى الحديث، ففضلاً عن إدخاله لغة الحياة اليومية فى القصيدة، وكتابة المسرح الشعرى، فإنه قد سبق غيره من الشعراء إلى الاهتمام بالتراث الصوفى، سواء الشعر الصوفى أو النثر أو أبحاث المستشرقين عن التصوف، واهتم بالحلاج وأخباره خاصة، كما اهتم بتجربة الصوفية كتجربة عالمية المضمون، وكان هذا الاهتمام منذ فترة مبكرة، حيث قرأ مقالاً للمستشرق الفرنسى «لوى ماسينيون» عن «المنحنى الشخصى لحياة الحلاج»، وأعجب كثيراً بكتاب الحلاج النثرى «الطواسين»، وظل على هذا الاهتمام بالصوفية، حتى أنه عندما كان فى الهند يعمل مستشاراً ثقافياً فى السفارة المصرية هناك، كان يقابل المتصوفين من الهندوك ليستمع إليهم<sup>(١)</sup>.

وكان صلاح عبد الصبور شاعراً طليعة، فهو ذو ثقافة واسعة، وذو موقف فكرى، وذو عقيدة فكرية، ولا أقول سياسية أو فلسفية، ولم تكن هذه العقيدة الفكرية ثابتة، فقد عرف الفكر اليسارى، وعرف الوجودية، وقرأ الكتاب المقدس وشفف به وأعجب بحياة «المسيح»، وأقواله فى «الإنجيل»، وقرأ الشعر الأجنبى، وخاصة «اليوت»، وأحب من الشعراء العرب «المتنبى»، و«أبا العلاء»، وقرأ «نيتشه» وهام بكتابه «هكذا تكلم زرادشت»، وعرف «جيرار»، معرفة وثيقة، وخلال هذه الرحلة الطويلة كانت الفلسفة الصوفية أمام عينيه دائماً<sup>(٢)</sup>.



حينما اصطنع صلاح عبد الصبور الصيغة الخطابية «أقول لكم» بدا كأنه يلبس ثوب الواعظ، ويتكلم بكلام الدعاة والخطباء الذين يتخذون لغة سهلة مفهومة، حتى

يصلوا إلى قلوب مستمعهم، فلا يغربوا ولا يرمزوا ولا يكتوا، بل يصرحون ويوضحون، هذا ما يبدو لأول وهلة، لكن القراءة المتأنية توصلنا إلى نتيجة مغايرة، حينما تقترب من روح النص وفحواه، وتعمق دلالاته الخبيثة، حينئذ نكتشف أن الشاعر قد خدعنا، وأنا أمام رجل ماهر، قد خبأ ما أحب أن يبديه، ونطق الحرف السهل، ليقول المعنى الخبيث، وهو لم يفعل ذلك احتيالاً ولا تماجنياً، كما يفعل أبطال المقامات، الماكرون المغامرون، ولكنه كان مأكراً على طريقته هو، التي ابتكرها ونجح في ابتكاره أيما نجاح .

في قصيدة «الكلمات» من ديوان «أقول لكم»، يلتزم الشاعر صيغة النفي، فهل كان يقصد إلى النفي، وهو يلح عليه ويكرره :

وقفتُ أمامكم بالسوق، لاثوبي من الدُّبَّاج  
ولمُ اتَّقلد الشَّارات، أو التَّفَّ بالأدراج  
ولم تَعْتَمِ مثل البرج فوق التَّلِّ جُمجُمَتِي  
ولم امسكْ بكفِّي صَوْلجان الحكم والمَقُود  
وما السوقُ ببيت أبي ولا المعبد  
حديثي محضُ الفاظٍ ولا ملكُ إلهَا (٣)

هل نصدق الشاعر حينما يقول أنه يشكو قلة بضاعته من الثياب والرياش، وصولجان الحكم؟ وهبنا صدقناه، هل كان ذلك غرضه من وقوفه أمامنا ليخطب فينا ويجمعنا لينشدنا؟ وإذا كان الشاعر لا يملك سيف السلطان ولا ذهبه، ولا كيس التاجر، ولا غفران القديس، فإذا هو لن يبيع ولن يشتري، فلماذا وقف بالسوق خاصة؟ هل كان يريد أن يقول تعالوا معي إلى مكان آخر نجلس فيه، فهناك مكانى حيث أسمعكم وأنشدكم، ولماذا يستبعد المعبد هو الآخر؟ هل ظن أن أذهان مستعميه ستصرف إليه بعدما نفرهم من السوق، وهل الحياة إلا سوق أو معبد؟ منهم من يقضى عمره في السوق لا يقرب المبد، ومنهم من يقضى عمره في المعبد لا يقرب السوق، وأكثرهم يتوسط في الأمر منصاعاً لأمر ربه (فإذا قضيت الصلاة فانتشروا في الأرض) هنا يروق لى أن أقف ملياً أمام قول الشاعر :

وما السوقُ ببيت أبي ولا المعبد

إن إصرار الشاعر على نفي هذين المكانين يشى بأنه يدعونا إلى مكان ثالث فما هو؟ فالحياة كل الحياة في السوق، من بيع وشراء، مكسب وخسارة، أخذ وعطاء وإذا لم يكن المقصد هو المعبد أيضاً؛ لأن الشاعر ينفيه، بما يمثلته من هدوء وصفاء، و يقين،

فماذا يدعوننا إليه الشاعر؟ إنه ينفى عن نفسه وظيفة المحارب ووظيفة المحتسب ووظيفة الفقيه، فهل هو «درويش» يدعوننا إلى التكية، إلى بيت الدراويش؟ حيث لاتجارة ولامواعظ، بل كلمات، فهناك الشيخ يقول والمريد يستمع ويطيع، والصلوات لاتقرأ من الكتب المنزلة - كما فى المعبد - بل من كتب التجربة، إن أهل التكية سواء كانوا بداخلها أو على سفر وترحال، هم بلا شك على خلاف مع أهل السوق، فقد تركوا لهم البيع والشراء، وطلقوا الدراهم والدنانير، كما أنهم على خلاف أيضاً مع الفقهاء، ذلك أن الفقهاء يأخذون العلم من الأنبياء، والأنبياء فانون، وهم لايرضون بهذا، وحتى لو قبلوه، فلا يكتفون به، بل يستزيدون من العلم، يأخذونه مباشرة عن الحى الذى لايموت، إنهم لايرضون بالواسطة، وكما أن سخرية التجار بهم لاتشبههم عماهم فيه، كذلك وعيد الفقهاء لايفل من عزيمتهم على الماضى فى الطريق المغاير .

ومع كل ذلك فإننى أشك فى أن الشاعر يدعوننا - أو يدعو مستمعيه للدخول فى التكية أو الخلوة، ولاأصدق أنه خرج من الخانقاه ليجلب مزيداً من المريدين، ليسلكهم فى الطريقة، وإن كنت واثقاً الآن من نفيه للسوق والمعبد، إنه يريد أن يطمئن مستمعيه إلى أنه لايدعوهم لالسوق، ولا للمعبد ، وإذن فهو يريد طريقاً مغايرة، فهل يدعو الشاعر إلى «مدينة فاضلة»؟ إنه احتمال قائم، كما كان احتمال التكية قائماً، وخاصة أن المدينة الفاضلة قد تكون طريقاً مغايرة للسوق والمعبد والتكية جميعاً، بل ربما كانت ضد كل هؤلاء، والصد يظهر حسنه الضد، وبرغم أن الشاعر لم يعرض علينا سوى الكلمات ويقول إنه لايملك إلاها ، فإن المدن الفاضلة كانت دائماً مدناً تبنيها الكلمات.

ولكن مهلاً ، فالشاعر لايزمق القطيعة التامة مع السوق، ألم أقل إنه لايدعوننا إلى الخلوة أوالتكية، إنه مرتبط بالسوق، برياط ما، فلم يصل إلى حال «التخلية»، فرياط الأخوة والصداقة يلزمه بمعاودة السعى نحو السوق، لارياط التجارة والعمل، بل رباط الإنسانية ، وهو رباط لايتمشى مع «أخلاق» السوق، وأصول التعامل فيه :

أنا شاعر .....

ولكن لي بظْهرِ السُّوقِ أصحابُ أخلاء<sup>(٤)</sup>

إننا إذ نصدق الشاعر فيما يخبر به عن نفسه فى السطر الأول (أنا شاعر) نتمعج من أمره إذ يعود فيستدرك على هذا الحكم (ولكن ..) وهنا انحراف نحوى، فلكن لاتأتى بعد حرف الواو دون أن تسبق بنهى أو نفى كما فى قوله تعالى: «مَا كَانَ مُحَمَّدٌ أَبَا أَحَدٍ مِنْ رِجَالِكُمْ وَلَكِنْ رَسُولَ اللَّهِ»<sup>(٥)</sup> وربما كانت النقاط التى وضعها بعد

الجملة الأولى مبرراً لاعتبار الكلام بعد الواو جملة جديدة، على أية حال لا يمكن أن يقصد الشاعر أن ينفي الحكم الأول، لا يمكن أن يكون أراد أن يستبدل السوق بالشعر، ولكنه أحب أن يخبرنا أنه برغم كونه شاعراً فله بظهر السوق أصحاب. وماذا في ذلك ؟ هل كون المرء شاعراً ينفي أن يكون له في السوق علاقات ومعاملات وأصحاب؟ وما السوق؟ هل آن لنا أن نعيد السؤال عن السوق ماهي؟ يبدو أن معنى السوق هنا يحتاج إلى توقف، ليس في هذا الموضوع بالذات من القطعة الثانية في «أقول لكم، ولكن في خمس مقطوعات من مقطوعاته الثماني<sup>(١)</sup> ففي المقطوعة الأولى «من أنا، يقول الشاعر (وقفت أمامك بالسوق يا أهلى ... أنا ابنكمو الذى .. من حجر نقرأ) وفي المقطوعة الثالثة «الحرية والموت» يقول: (وقفت أمامكم بالسوق كى أحيا وأحييكم/ لا أبكى وأبكيكم) وفي المقطوعة الرابعة «الكلمات» قوله (وقفت أمامكم بالسوق.../ وما السوق بيت أبى ولا المعبد) الذى ذكرناه، وفي المقطوعة الثامنة «أجافيك لأعرفكم، قوله (أنا شاعر-... إلخ) الذى توقفنا عنده هنا، أما المقطوعة السادسة فقد حملت عنوان «السوق والسوقة»، وهى تدور حول السوق:

هنا في السُّوق يا أصحاب  
يحيى الحب والتذكُّار

ونستطيع أن نقول عن هذه المقطوعة أنها فى مدح السوق وذم السوقة، فالشاعر يقول:

وأعرفُ بعضَهُم بضنيهِ أن يفشَى زحامُ السُّوقِ  
ولكنْ هُم ... من السُّوقَة

ألم أقل أننا أمام شاعر ماهر؟! يلبس مسوح الخطباء والوعاظ ثم يحدثنا بحديث غامض مريب، فيه تناقض ظاهرى، فماذا يقصد الشاعر بالسوق؟ ذلك الرمز المركزى فى قصائد «أقول لكم». إن السوق حاضرة فى هذه المجموعة حضور (أنا) الشاعر نفسه فيها، فهل نستطيع أن نقول أن السوق هنا هى الدنيا، هى الحياة؟ لقد كان الشاعر رافضاً للسوق فى بعض المواضع، ومثبتاً لها مكاناً محايداً فى مواضع أخرى، ثم ممتدحاً إياها فى موضع آخر، وإذن فالشاعر لا ينكر السوق ولا يعادىها، ولكنه يقبل منها أشياء وينكر أشياء، ويستطيع الشاعر أن يتخذ السوق مكاناً لتبليغ الرسالة، ومع ذلك فهو حريص على ألا ينتسب لأهل السوق ( ما السوق بيت أبى ) وحريص كذلك على ألا يذمهم، بل يذم من يتعالى عليهم، ويعود الشاعر إلى السوق للمرة الألف، ومعه

أصحابه هذه المرة، يفشون السوق غير هيايين، ذلك أنهم قد ضمنوا ألا تدنسهم أخلاق السوق لأنهم من الأصل قد احتفظوا بعنصر أصيل، وبروح طاهرة، جوهرها قدسى :

ونحن وإن غَشِينَا السُّوقَ وامتزجتْ روائحُنَا بِريحِ الأرضِ  
فما التفتْ عليه ثيابُنَا طَهْرًا وأقداسُ

فالسوق إذن مظنة الدنس، هذا واضح، ولكن الشاعر لا يذهب إلى ذلك من أقصر طريق وينهى المسألة، إنه يؤكد على جوهر الروح التى تنزل إلى السوق، فماذا يجدى السوق إذا كفوا أنفسهم عن السوق؟! إنهم قد حملوا الدنس بين جوانحهم، كما يحمل الآثم خطيئته بين جنبه، وإن تزيا بأجمل الثياب وأنقاها .

وفى «مذكرات الصوفى بشر الحافى»، تمثل السوق أبشع مافى الإنسان من معانى الخسة والدنس، فالإنسان الذى فى السوق يمكن أن نرى فيه صورة الكلب والثعلب والأفعى، وقد أخذ كل منهم يحتال على الآخر ويمص دمه، ويجهد فى الإضرار به، كيفما استطاع إلى ذلك سبيلاً، ويحار «بشر» ويفقد الأمل فى الخلاص من هذا الوضع البائس، ويسأل شيخه :

ياشيخى بسأم الدين

قل لي ... «أين الإنسان.. الإنسان»<sup>(٧)</sup>

وإذن فالسوق مأوى الحقد والشراسة، والجبن والخسة، أما إنسانية الإنسان، وطهارته، وصفائه، فإن بشراً (الشاعر) لا يجد له اسماً أو رسماً فى السوق قط .

هل نقول إذن أن الشاعر كان يبحث عن الإنسان الذى لا يباع ولا يشتري، وإن كان يبيع ويشترى؟ ولا بد أن السوق التى تمثل القيم الرأسمالية والاستغلال هى حجاب بين الشاعر وبين ذلك الإنسان الذى يحمل بين جنبه الجمال الذى صنعه الله وأبدعه، ولذلك كان الشاعر يأبى أن يتخذ السوق بيتاً له ومأوى. ولم يقبل الشاعر المعبد بديلاً للسوق؛ لأنه بديل سلبى ، ربما ظن الشاعر أنه يكون هروباً من قدر كتب على الإنسان أن يسعى لتحقيقه، ليكتمل معنى وجوده فى الحياة .



كان صلاح عبد الصبور رقيقاً فى سلوكه مع الناس، وقد جمع إلى هذه الرقة حرصاً على إنصاف الموتى مقتدياً بقول أبى العلاء :

لَا تَظْلَمُوا الْمَوْتَى وَإِنْ طَالَ الْمَدَى      إِنِّى أَخَافُ عَلَيْكُمْ أَنْ تَلْتَقُوا<sup>(٨)</sup>

وممن تحدث عنهم صلاح بحب وتقدير عميق بعد موتهما الشاعران الرومنتيكيان إبراهيم ناجى ومحمود حسن إسماعيل، كما ثبت أنه كان على علاقة بإنتاج جبران، نبي الرمنتيكية في بداية هذا القرن، وإن قصر هو هذه العلاقة على فترة المراهقة<sup>(٩)</sup>.

وهي الحق أن صلاح عبد الصبور كان ينتصف لهؤلاء الرومنتيكيين انتصاراً لطبيعته الشخصية وحبه للحق وهو أيضاً ميل مع هواء واتجاهه الشعري في أكثر مراحل حياته، فهو شاعر رومنتيكى في جانب كبير من إنتاجه، فالعالم الرومنتيكى بما فيه من غموض وخيال، وحزن، ومايطمح إليه الرومنتيكى من براءة وصفاء ونور، كله حاضر في شعر صلاح، وإن اختلط بما في الحياة العصرية من دمامة وقبح، وكل ما هو مخالف لهذا الصفاء والنور والبراءة، ذلك أن العصر الذى نشأ فيه صلاح كان عصراً مغايراً للعصر الرومنتيكى، بل كان عصر الانقلاب على الرومنتيكية، والتكر لها، ولأن صلاح كان إنساناً متزناً وشاعراً عميق النظر، فإنه لم ينكر هذا الواقع المرير، ولم يتنكر في نفس الآن للرومنتيكية الأظلمة، فكان يدرك بحسه الصادق أن الرومنتيكية لا بد أن يكون لها مكان في حياة الإنسان في كل عصر وأوان، ولا بد أن يكون لها مكان في الشعر، وربما كان مصدر حزنه وقلقه، افتقاده لهذه الرومنتيكية، ولا بد أنه قد بدأ شاعراً رومنטיكياً صرفاً، محاكياً لمحمود حسن إسماعيل وغيره كما أخبر هو عن نفسه، وظلت هذه الرومنتيكية عالقة بشعره مدة، إلا أن اصطدامه بجهامة الحياة، قد كان يصدمه دائماً، فيجعله يفيق من الحلم الرومنتيكى على حقيقة مخالفة لهذا الحلم. ففي قصيدته «سوناتا» نصادف نفس أجواء جبران وصحبه من المهجرين، حيث الأكواخ والغباب، والرحلة نحو «البلاد الأخرى» التى هى الفردوس المفقود، قد تكون «إرم» عند نسيب عريضة أو «البلاد المحجوبة» عند جبران أو «قرية لم يطأها البشر» عند صلاح :

ولا تُشْغَلِي إِنَّا ذَاهِبَانِ	إلى قرية لم يَطْأَهَا الْبَشَرُ
لِنَحْيَا عَلَى بَقْلِهَا، لَا الْحَيَاةُ	تَضُنُّ عَلَيْنَا، وَلَا النَّبْعُ جَفَاً
وَنَصْنَعُ كَوَخاً حَوَالَيْهِ تَلٌّ	من الورد باحته والسُّجُفِ <sup>(١٠)</sup>

هكذا عاش الشاعر مع صاحبتة في هذا الحلم الجميل، وحينما يفيق من الحلم على صوت صاحبه، يوقظه، إذ هو في مكان مغاير لما كان يعلم به، فقد أخذت الحياة الناس نحو لقمة العيش ومطالب الحياة، وما أبعد ذلك عن عالمه المتخيل وفردوسه المفقود. وفي قصيدة «الإله الصغير» يشي المعجم الشعري والصور المستخدمة في القصيدة، بما لهؤلاء المهجرين ولاسيما جبران من أثر واضح على عالمه، عالم الحب

الرومنتيكى، والفقد، والغربة، فمفردات، الريح، الطلاس، النسائم، العطر والليل، كلها من معجم هؤلاء المهجريين، ثم صورة الشاعر وهو يذوب فى الطبيعة يتوحد معها فى هذا المقطع :

ومشينا مرةً فى الليل، والوجدُ طلاسِمْ  
فنشقنا ثورةً العطر وقبّلنا الكمائِمْ  
وشهدنا فى انتصافِ الليل ميلادِ النسائم  
ورجعنا فى ثيابِ الفجر، نبدو كالتوائِمْ<sup>(١١)</sup>

لا بد أن تذكرنا بجبران فى قصيدته الطويلة «المواكب» حيث الدعوة لعبادة الغاب، والهيام بالطبيعة، ولا شك أن الرومنتيكيين العرب فى المهجر الأمريكى كانت لهم خصوصية، ميزتهم وجعلت فى عملهم أصالة، وربما نكون بحاجة اليوم لإنصافها، وتمثلت هذه الأصالة فى وضوح الرؤية، كان لهم حلم، «فردوس مفقود» يبحثون عنه، ولهذا الفردوس جوانبه المتعددة تتعلق بالإنسان والطبيعة والأخلاق، وكان كل ذلك مرتبطاً بظروفهم فى وطن غريب وفى نظام مادي، وكان طبيعياً أن يكون هذا الفردوس المفقود هو الوطن الأم الذى فقدوه فى الشام حيث ولدوا وعاشوا طفولتهم، فهل كان صلاح عبد الصبور مثلهم يفتقد وطناً أحبه وتطلع للعودة إليه؟ لقد نشأ صلاح فى مدينة صغيرة هى الزقازيق، وانتقل إلى القاهرة، وتميز مع زميله أحمد عبد المعطى حجازى - وغيرهما من الشعراء العرب - بدم المدينة فى شعرهم المبكر خاصة. ومن الجدير بالذكر أن الزقازيق بلدة لا تخلو من الجمال حيث يمر بها نهر صغير هو «بحر مؤنس» وهو يشق المدينة ، وعلى حفافيه أشجار ونخيل، ومع ذلك فلم يكن هذا المكان ولا غيره من الأماكن المألوفة، هو ما يفتقده الشاعر وحلم بالعودة إليه، وقد لا يكون الشاعر قد تطلع إلى أى بقعة من أرض الله كأنها فردوس مفقود، أو بلاد محجوبة بالنسبة له، فماذا كان إذن فردوسه المفقود الذى بحث عنه وصح اعتباره حلماً رومنطيكياً؟

أغلب الظن أن حلم صلاح عبد الصبور الرومنتيكى كان حالة إنسانية، هى حالة «البراءة»، وهى تسمية رومنطيكية تذكرنا «بأغاني البراءة» لدوليم بليك، W. Blake الشاعر الإنجليزى الرومنتيكى، وهو شاعر ذو نزعة صوفية، وربما كان ينسج على منوال بليك، فإنه عرفه أيضاً عن طريق كتاب «موريس بورا» الخيال الرومانسى، The Romantic Imagination فقد كتب مراجعة لهذا الكتاب فى مقالة من مقالاته<sup>(١٢)</sup>.

كان كل من بليك وجبران - شأن كل الرومنتيكيين - يطلب البراءة والصفاء، وينفر من الزيف، ولهذا هاجم كل منهما الكلاسيكية السائدة في عصره، فهاجم بليك العقل كسلطة كبرى من سلطات الكلاسيكية، وهاجم جبران البلاغة الكلاسيكية، أما عبد الصبور فبرغم أنه لم يكن يلج في الخصومة مع الكلاسيكية، فقد كانت له خصومة ولكنها خصومة شريفة هادئة نلمح صداها في تقديره «للعقاد، مثلاً وهو أهم هؤلاء الخصوم»<sup>(١٣)</sup>. فإنه كان على خلاف مع هذه الكلاسيكية (الجديدة) من حيث الرؤية، أعنى رؤيته للكون في شعره، وأحب أن أقف عند مثال لتلك الرؤية المغايرة عند صلاح عبد الصبور وشاعر كلاسيكي هو «محمد مهدي الجواهري». فاخترت من كل واحد منهما مثلاً يمثل رؤيته وفردوسه المفقود وحلمه الذي يريد أن يحققه، وعبر عنه في شعره. والموقف الذي تعبر عنه القصيدتان أو على الأصح المقطعتان المختارتان هو «المقايضة، فكل واحد من الشاعرين يملك شيئاً ويفقد شيئاً ويريد أن يقايس مامعه، فيدفعه ثمناً لما ليس معه، فيقول الجواهري :

يا مَنْ يَقَايِضُنِي صَدَى	الهِمَّاسَاتِ وَالسَّمَرِ الْمَرِيبِ
وَتَرْصُدُ الْأَقْمَارَ - كَابِنِ	أَبِي رِبِيعَةَ - فِي الْمَغِيبِ
يَا مَنْ يَقَايِضُنِي رِبِيعَ	الْعَمْرَ ذَا الْمَرْجِ الْعَشِيبِ
بِالْعَبْقَرِيَّةِ كُلِّهَا	بِخَرَاةِ الذُّهْنِ الْخَصِيبِ
بِعُصَاةِ السِّتِّينِ	تَرَزَّجَ بِالْأَدِيبِ وَبِالْأَرْبِيبِ <sup>(١٤)</sup>

أما صلاح عبد الصبور، فيقدم عرضه في تلك المقايضة على هذا النحو:

يَا مَنْ يَدُلُّ خَطُوتِي عَلَى طَرِيقِ الدُّمْعَةِ الْبَرِيئَةِ

يَا مَنْ يَدُلُّ خَطُوتِي عَلَى طَرِيقِ الضُّحْكَ الْبَرِيئَةِ

لَكَ السَّلَامُ

لَكَ السَّلَامُ

أَعْطَيْكَ مَا أَعْطَيْتَنِي الدُّنْيَا مِنَ التَّجْرِبِ وَالْمَهَارَةِ

لِقَاءَ يَوْمٍ وَاحِدٍ مِنَ الْبُكَارَةِ<sup>(١٥)</sup>

فكل من الشاعرين يملك نفس الشيء، الخبرة والتجربة، حكمة السنين، يسميها «الجواهري»، خرافة الذهن الخصيب، ويسميها عبد الصبور التجربة والمهارة، فأما الجواهري فيطلب ثمناً لذلك الشباب والحيوية والفتك، وأما عبد الصبور فيطلب



البكارة أو البراءة، أو ماسماه بليك: الطهارة، ولابد أن الشاعر قد عرف قول «بليك»: «من يبيعني تجريتي بأغنية، وحكمتي برقصة في الطريق، فهو قد نقل هذه الجملة عنها في مراجعته لكتاب «الخيال الرومانسي» في مقالاته المذكورة آنفاً، وإن كنا لانقطع أن معرفته بكلام بليك كانت سابقة لإبداعه قصيدة «أحلام الفارس القديم»<sup>(١٦)</sup>.

إذن فالشاعر الرومنتيكي العربي كان يطلب في القرن العشرين شيئاً قريباً مما طلبه الشاعر الرومنتيكي الإنجليزي في أوائل القرن التاسع عشر؛ لأنهما ينطلقان من رؤية متشابهة، أما الشاعر الكلاسيكي فمشغول بهم شخصى هو المشيب، وكل الشعراء سيكون الشباب، ولكن الرؤية الشعرية تختلف من الشاعر الكلاسيكي إلى الشاعر الحديث. فصالح عبد الصبور لم يكن يطلب هذه «البراءة» في مرحلة من عمره، ثم بعد ذلك صار يفتقد الشباب والحيوية والفتك فصار يطلبهما، ولكنه ظل يطلب هذه البراءة في كل حين، وهما ذا يعاوده الحنين إلى تلك البكارة والطهارة وذلك الصفاء، وتلك الطفولة، ويمرر هذه المرة بنفس كلمات «بليك»: الأغنية والرقصة. فبعد أن جهز الشاعر حقائبه استعداداً للعودة من رحلة في الشرق الأقصى (مانيللا) يتوقع أن يسأله الأصدقاء في القاهرة عن تذكارات الرحلة، وعما جاء لهم به من هناك لكي يتحفهم به، وهما يستعد للإجابة عن سؤالهم :

سأقولُ لهم لاتذكارات معي .. لا .. بل أعطتني مانيللا

شيئاً من حكمة مانيللا

أعطتني أن الفم لم يُخلق إلا للضحك الصافي الجذلان

.....

أعطتني أن الجسم البشري

لم يُخلق إلا كي يعلن معجزته

في إيقاع الرقص الفرحان<sup>(١٧)</sup>

ولا ينبغي أن نخدعنا بمبالغة الشاعر في قوله أن ذلك (درس عرفته روحى بعد فوات الأزمان) فالحق أنه كان يعرف هذا الدرس دائماً، وكان دائم الذكر له، ولكن ارتباط ذلك كله بالشعر، - وكان قد انقطع عن كتابته مدة - وفرحته بعودة الإلهام إليه، (فالقصيد نفسها بعنوان: الشعر والرماد) وبكتابة قصيدة جديدة جعلته كأنما يستأنف مرحلة من حياته، في نشاط وحيوية، والحق أن صالح عبد الصبور كان دائماً يخاف من نضوب الشعر في داخل نفسه، وكان يربط ذلك بالخواء الروحي في العالم من حوله،

ويكون منطقياً أن يرتبط «الوارد» الشعري بالخصب والنماء والحلم، والخلق، وهذا كله هو عالم الرومنتيكية الرحب الذي كان صلاح عبد الصبور واحداً من أعظم مبدعيه .



ويرتبط بالحلم الرومنتيكى والفردوس المفقود، رمز استعمله صلاح عبد الصبور مرات قليلة في شعره، وأحب أن أتوقف عنده، هنا ، ذلك هو. رمز «الجبل»، والجبل رمز صوفى والمقصود به «جبل الطور» الذى في سيناء، حيث وقف موسى «عليه السلام» يخاطب ربه، وهو رمز الشهود ، والوصول إلى حضرة الحق، فيقول الحلاج:

أَبْصَرْتُنِي بِمَكَانِ مُوسَى قَائِماً    فِي النُّورِ فَوْقَ الطُّورِ حِينَ تَرَانِي<sup>(١٨)</sup>

فمثل الجبل رمزاً للمكان المقدس الذى تجلى فيه الرب لواحد من خلقه هو رسوله موسى (عليه السلام) وربما استعمل هذا الرمز بمعنى أوسع عند جبران خليل جبران، فمن أقواله «نحن جميعاً ننشد ذروة الجبل المقدس»<sup>(١٩)</sup> وعند «العطار» فى منلق الطير، فقال على لسان الحجلة «إننى جبلية شغوفة بالجواهر... ولما كانت الجواهر تزين الجبل دائماً، فأنا أبحث عن الجوهر فى الجبل دائماً»<sup>(٢٠)</sup> وفى الإنجيل يصعد المسيح إلى الجبل حيث يلتقى بالمجرب (الشیطان) ليختبر إيمانه<sup>(٢١)</sup>. كما التقى المسيح فوق الجبل ببطرس ونعمقوب ويوحنا، وهناك يتجلى لهم الله، فيخبرهم المسيح أن هذا سر لا ينبغي لهم أن يبوحوا به<sup>(٢٢)</sup>.

فى المقطع الثالث من قصيدة «رحلة فى الليل»: بعنوان «نزهة الجبل»، يتحدث الشاعر صلاح عبد الصبور عن الطارق المجهول الذى يخبئ الشر تحت لثامه، وينذر بمصير مشئوم، ولا يذكر الشاعر «نزهة الجبل»، إلا فى سطرين من سطور المقطع العشرة، بيدوان كأنهما جملة اعتراضية :

وفى لقائنا الأخير يا صديقتى وَعَدْتَنِي بنزهة على الجبل

أريدُ أن أعيشَ كي أشمُ نفحةَ الجبل<sup>(٢٣)</sup>

والحق أنها ليست جملة اعتراضية يمكن إهمالها، فإن ذلك من شأنه أن يكون وقوعاً فى الخدعة، التى يجرنا إليها مكر الشاعر، فإذا كان الأمر كذلك، فهل نسأل أنفسنا ما جكاية الجبل؟ وهل هو مجرد مكان كان الشاعر قد أخذ وعداً من صديقتة أن يتنزها فيه؟ إذا كان الأمر كذلك فما أكثر مواعيد النساء، وما أقل وفائهن وقديماً قال كمب بن زهير :

ولا تَمْسُكُ بِالْعَهْدِ الَّذِي زَعَمْتَ      إلا كما يمسكُ الماءُ الغَرَابِيلُ

وربما أحب الشعراء من النساء تلك الوعود، وذلك المطل في الوفاء، كما قال ابن الفارض :

عِدْنِي بِوَصْلٍ وَامْطَلِي بِنِجَازِهِ      فعندي إذا صَحَّ الْهَوَى حَسَنُ الْمَطْلِ

أم أن نساء ذلك الزمان غير نساء الشاعر هنا، يبدو أن الأمر كذلك بدليل أن الصديقة التي يتحدث معها الشاعر هنا كانت قد أعطت هذا الوعد في «لقاء»، الأمر إذن لا يتعلق بالوفاء من عدمه، بل لا يتعلق بالصديقة على الإطلاق، وربما كانت الصديقة نفسها دخيلة على المشهد هنا، أو حيلة من الحيل، الحيل المسرحية إذا شئنا، أمر الجبل إذن أعمق مما أوهمنا الشاعر، إنه اليقين الوحيد هنا كما يقول الدكتور مصطفى ناصف، في تحليله للقصيدة «لاشئ يقيني إلا الجبل، وكل الحيل المسرحية المستعملة قريان له»<sup>(٢٤)</sup>. وفي المقطع الخامس من القصيدة يعود الشاعر للصديقة، والأهم أنه يعود للجبل.

صَدِيقَتِي، عِمِّي صباحاً، هلْ ذَكَرْتَ نَزْهَةَ الْجَبَلِ؟<sup>(٢٥)</sup>

الجبل رمز مخادع، ولا بد أن الشاعر أحب له أن يكون كذلك، هل أراد له أن يحمل أكثر مما يحتمل من المعاني؟ ربما، وربما كان الشاعر نفسه لا يعرف ماهو الجبل تحديداً، أليس قد تمنى أن يشم نضحته قبل أن يلقي مصيره المحتوم؟ هذا الجبل الغامض المريب حقاً - كما يقول الدكتور مصطفى ناصف - لا يكف الشاعر عن خداعنا في حديثه عنه، إنه يعود إليه مرة أخرى في المقطع الثالث من قصيدته الطويلة - أيضاً - «الظل والصليب»، ويستخدم الشاعر رمز الجبل هنا ملفوفاً بالفموض الذي لازمه هناك، فكما كانت الصديقة هناك في محور الحديث، نصادف هنا الملاح، ولكننا لانقف أمام الملاح وقصته، فإنما يشغلنا عنه الجبل :

مَلَا حُنَا اسْلَمَ سَوْرَ الرُّوحِ قَبْلَ أَنْ نَلَامَسَ الْجَبَلَ

وَطَارَ قَلْبُهُ مِنَ الْوَجَلِ<sup>(٢٦)</sup>

إن الشاعر لا يكف عن ممارسة لعبة «المخاباة»، وكما كانت نزهة الجبل مجرد وعد من صديقة، يموت الملاح هنا ويكاد موته أن يشغلنا عن أمر الجبل، ويعاود الشاعر مزاحه فيسلينا بالقافية، أما الجبل فهيهاات أن نصل إليه. إنه حقيقة وسراب، في نفس الآن، ذلكم أنه برغم ضخامته وثبوته راسخاً شامخاً، لانلمسه ولا يتحقق الوعد بالوصول

إليه، ربما كان فى داخلنا ، أقرب إلينا من حبل الوريد، ونحن نبحث عنه ونتطلع بعيداً،  
جهلاً منا وعجزاً، كما كانت الحال مع الطيور فى «منطق الطير» للعطار .



ربما كان صلاح عبد الصبور أكثر الشعراء المعاصرين قدرة على الانفراد بصوته  
الخاص، وأقلهم وقوعاً فى شرك التأثير المباشر بتيارات الفلسفة والفن والفكر المعاصر،  
أو مانسميه «الحداثة»، برغم أنه من أكثرهم اطلاعاً على الثقافة العالمية، وبرغم تأثره  
أيضاً بكثير من ألوان هذه الثقافة ، وخاصة الشعر الحديث، والفلسفة الوجودية وأحياناً  
الماركسية، ولكن أمراً واحداً لم يستطع صلاح عبد الصبور أن يفلت منه، فوقع فيه حتى  
أذنيه، ذلك هو مايمكن أن نسميه «فقدان المعنى»، وهو مفهوم لايعنى شيئاً إلا إذا ارتبط  
بغياب فكرة الله، هنا يتضح بجلاء مايسمى «فقدان المعنى»، أعنى أن هذا هو ذاك. أى  
أن مافقده الإنسان المعاصر الواقع فى شرك هذه «الحداثة»، هو غياب فكرة الله، وهو  
غارق فى البحث عن بديل، ولاشك أنه يحاول المستحيل، ومن هنا كان عذابه الذى  
لاينتهى.

قد يستطيع الناقد أن يأخذ بمبدأ الفصل بين أيديولوجية الشاعر وأيديولوجية  
القصيدة فى مسألة السياسة والمواقف الاجتماعية، أما فى الرؤية الفكرية العامة فإن  
الشاعر الكاتب مثل صلاح عبد الصبور لابد أن تكون له رؤية واحدة يعبر عنها فى  
شعره وفى نثره على السواء، مع التحفظ على الحكم بثبات هذه الأفكار، فلابد أن هذه  
الرؤية تتطور مع دخول الشاعر فى مراحل جديدة من تجاربه، وأيضاً مع انتقاله فى  
الزمان والمكان، فمن القرية ينتقل الشاعر إلى المدينة وبينهما بون شاسع، ومن الطفولة  
الساذجة البريئة إلى الشباب الجامح والثورة والتمرد، ثم إلى اطمئنان الشيخوخة أو  
قلق الكهولة الذى يزياله التمرد رويداً رويداً، وتبقى منه مرارة الألم، وفقدان اليقين إذا  
كان الشاعر واقعاً تحت طائلة الشك والعبثية .

ولقد كانت مأساة صلاح عبد الصبور نابعة من تفكيره فى الموت وبالتالي التفكير  
فى الله، وهى مأساة بالمعنى الأرسطى، فهى تحمل الألم والحزن، ولابد أنها كانت تنتج  
تطهيراً لنفس الشاعر من وقت لآخر، وهى لم تكن لتصل إلى خاتمة ونهاية سعيدة، بل  
نهايتها المنطقية هى الموت، إنها مأساة طويلة عنوانها الكلمة، وبدايتها الوعى، ووسطها  
الشعر كله، أما خاتمته فهى الموت المحقق الأكيد تماماً كما كانت مأساة الحلاج  
(الكلمة .. الموت : هما عنوانا الجزئين اللذين تتألف منها مأساة الحلاج) ولم يكن

صلاح عبد الصبور مسيحاً يدفع حياته ثمناً لخطيئة البشر، ولا كان يمشى نحو حتفه مختاراً كما صنع الحلاج (فى بعض التفسيرات) ولكنه كان على العكس من كل منهما يهاب الموت، وربما تمرد عليه واستكره فى بعض المراحل، وربما انشغل عنه بموت القيمة والصدق، الموت فى الحياة، لاموت الحياة، ولكنه فى النهاية كان دائماً لا يفتأ يذكر الفناء الفردى على هيئة الموت للأحياء، ونهاية سعى الإنسان .

والموت هو الموضوع الأهم فى شعر صلاح عبد الصبور (هل نقول هو الموضوع الوحيد؟) ولقد التفت النقاد دوماً لظاهرة الحزن، وتحدث من تحدث منهم عن الزمن، وجعل بعض النقاد للحزن اسماً آخر هو الخوف، والحزن والخوف مظهران للحقيقة، الحقيقة الناصعة الوضوح، الساطعة الحضور كالشمس فى وضوح النهار، إنها الموت ، مصيبة الموت كما سماها القرآن العظيم. ولقد ابتلى الشاعر بموت صديقه الطيار «محمد نبيل» الذى مات شهيداً فى غزة، وبموت أخيه الأكبر (٢٧)، ثم بموت حبه الأول بعد ذلك. وصحيح أن ذلك كله كان له تأثير فى تفكير صلاح فى الموت ولكنه لم يكن هو السبب فى هذا التفكير، فهو معنى بالموت عناية تفوق الحوادث العارضة .

يقول صلاح عبد الصبور «التفكير فى الموت هو بداية التفكير فى الله» (٢٨) . وتمثل قصيدة «الناس فى بلادى» مرحلة «الإنكار» فى حياة الشاعر، وفيها يعلن التمرد على الموت، بله على مسبب الموت، وعلى رسول الموت البغيض عزرائيل :  
يا أيها الإله .....

كَمْ أَنْتَ قَاسٍ مُّوحِشٌ يَا أَيُّهَا الْإِلَهَ (٢٩)

وإذا كان أهل القرية قد أخذتهم الصاعقة فلم يذكرُوا الإله، أو عزريل، فهم مشغولون بالموت عن الله!! وعن ملك الموت، وعن الماضى (حروف كان) أو عن الميت نفسه، مشغولون أيضاً - فى زعم الشاعر - بالجوع، فالعام عام جوع، ولكن صديق الشاعر، وقف يعلن أمام القبر ثورته وإنكاره، وبرغم أنه حفيد الميت فإنه لم يكن أقلهم انشغالاً بموقف الموت، فحسب بل كان هو الذى لوح فى وجه «الإله»:

وعند باب القبر قام صاحبى خليل  
حفيدُ عمِّى مصطفى  
وحين مدَّ لسماء زندهُ المفتول  
ماجَتْ على عينيه نظرةُ احتقار  
فالعَامُ عَامُ جُوعٍ ..... (٣٠)

ولم تكن مرحلة الإنكار هذه مرحلة شك عابرة في حياة صلاح، وخرج منها بعد تجربة روحية كما صنع كيركجور مثلاً أو كما صنع أبو حامد الغزالي بالذات، كما صور لنا في كتابه «المنقذ من الضلال»، لا، بل كان صلاح عبد الصبور قد «تزين بالإنكار» كما يقول هو نفسه، فسار في طريق الإلحاد، وأخذ يجمع القرائن عليه من كل الفلسفات، والمذاهب كما يجمع المدعى أدلة الاتهام<sup>(٣١)</sup>. ولكن المجهود الذي بذله في جمع أدلة الإنكار لم يكن ليوصله لشيء، فما تزال فكرة الله مهيمنة، فهي فكرة لا يستطيع الإفلت منها قط كما يقول هو نفسه، ولا بد أن التفكير في الموت كان قائماً على قدم وساق، والموت مائل أمام الشاعر، متحقق أكثر من الحياة نفسها؛ ولهذا ظل الشاعر يعاني ألم التفكير فيه، بطول فصول مأساة حياته كما قلنا .

وفي قصيدة «نام في سلام» التي يرثي فيها الشاعر قريبه الطيار الشهيد، يقدم الشاعر ثلاثة مشاهد في مأساة الموت، المشهد الأول نرى فيه سقراط يتقبل الموت بابتسامة وفي رضا اندهش له القضاة الذين حكموا عليه بتجرع السم، وفي المشهد الثاني نرى المسيح يجر صليبه في الرمضاء، وقد تهدلت ملابسه، ولكنه مبتسم راض أيضاً بمصيره، وهكذا كان سقراط والمسيح يتقبلان الموت في رضا وابتسام، فما الذي جعلهم كذلك ؟ يرى الشاعر أن هذا راجع لما قدماه للحياة من «معنى». فقد قدم سقراط حكمة يتعلم منها الناس، فهو يخفف من عذاب المعرفة بما راده من سبل الفكر والحكمة، وكذا كان المسيح متقبلاً لموته، مبتسماً؛ لأن حياته القصيرة حملت «معنى» كبيراً أيضاً، بما قدمه من تضحية وسلام للعالم من بعده. أما المشهد الثالث فلا نرى فيه المرثي الشهيد، وإن كان الشاعر يصفه في غيبته بأنه ينام في سلام، فإنه جعل منه مجرد حفنة تراب، بعد أن كان ذلك الوسيم الذي نعرفه :

وفي المدافن التي تنام في الحقول غَيَّبُوهُ

لَمْ يَبْقَ مِنْ هَذَا الْوَسِيمِ غَيْرُ حَفْنَةٍ تَرَابِ

تَرَابِ مَصْنُوعِ

تَعُودُ كَيْ تَنَامَ فِي حُضْنِ التُّرَابِ

تَرَابِ جَدَّنَا وَاهْلُنَا، تَنَامِ

تَنَامُ فِي سَلامِ<sup>(٣٢)</sup>

ويختلف المشهد الذي قدم فيه الشاعر جناز صديقه عن المشهدين السابقين اختلافاً جذرياً، إذ يمتلئ المسرح - في القصيدة - بالمويل والبكاء، والناس مطرقون

محزونون، ويقدم الشاعر فى نهاية المشهد صورة للطبيعة المحيطة بالجناز فى غاية الغرابة، ولا ينبغي أن نمر عليها مر الكرام:

كان فى وجه السماء سحابة من الشفق  
حمراء مثل دم

وكان فى طرف المدى نؤارة الحقول

بيضاء مثل قلبنا، وقلبه، وقلب ميتين آخرين<sup>(٣٣)</sup>

لماذا بدت السماء حمراء فى لون الدم، وبدت الأرض ساكنة؟ وبدت نؤارة الحقول مستسلمة مثل قلوب الميتين (الشاعر وصاحبه والمشييعين جميعاً) هل كانت السماء شامته منتشية بالنصر الذى حققته؟ الصورة تقول شيئاً قريباً من هذا، فلون الحمرة القانى، الشبيه بلون الدم، لا يدل على الحزن والأسى، وهو لا يدل على الإشفاق ، بل هو دليل القوة والتوهج، إنه إذن لون الانتصار لالهزيمة، وأما اللون الأبيض (نؤارة الحقول، وقلوب الميتين) فلون الاستسلام، وفى حين أن اللون الأحمر فى السماء مرتفع، فلون البياض على الأرض أو فى باطنها مرهق مستسلم، هذا هو السلام الذى عناه الشاعر، سلام المرارة والانكسار، لاسلام الفرج والبهجة الذى قرأناه فى وجه سقراط والمسيح فى المشهدين الأولين من القصيدة، وإذن فالشاعر يغبطهما على ماوصلا إليه وينمى على نفسه، وعلى قبيله (قومنا المجاهدين الطيبين) هزيمتهم أمام الموت، كما انهزم الإنسان المعاصر بالقهر والحروب، والفقر والمرض، فبرغم قوة العلم والتقدم الكبير الذى أحرزه، بقى الموت وحده قوة لا تقهر، ولن تقهر، ولن يكف الشاعر أبداً عن الخوف منها، والتسليم لها، دون رضاً منه، ودون فهم لمعناها، وسيستمر الصراع، مادام الشاعر ينظر إلى السماء نظرة احتقار (الناس فى بلادى) أو نظرة خوف وتوجس كما هى الحال هنا .

لقد كان صلاح عبد الصبور فى بداية أمره يعتقد فى الموت اعتقاداً شبيهاً باعتقاد المتنبى إذ يقول :

إذا ماتا ملئت الزمان وصرفه      تيقنت أن الموت ضرب من القتل<sup>(٣٤)</sup>

وأما أبو العلاء - وهو من هو عند صلاح عبد الصبور - فقد رأى فى الحياة سجنًا؛ ولهذا كان الخوف من الموت منافياً للفتنة :

لا يرهب الموت من كان أمراً فطناً      فإن فى العيش أزواءً وأحداً<sup>(٣٥)</sup>

ولكن أبا العلاء كان على يقين مما بعد الموت، فهو يحتج للبعث، ويرد على المنكرين للبعث إنكارهم بالحجة والمنطق :

قال المنجم والطبيب كلاهما      لا تحسُرُ الأجسادُ قلتُ إليكما  
إن صَحَّ قولُكما فليستُ بخاسِرٍ      أو صَحَّ قولِي فالخَسارُ عليكما<sup>(٣٦)</sup>

وهو عين ما عرف عند الفرييين ، بعد بـ «رهان بسكال» Pari de Pascal فى محاولته لإثبات وجود الله، فكان أبو العلاء إذن على يقين أو ما يشبه اليقين. وهذا غاية مايرجى من الإنسان، مهما بلغ به الإيمان، وأما حب الموت أو أن يتمناه الإنسان (المتزن) فذلك مستحيل، وقد جعل القرآن ذلك بمثابة تحذٍ لا يقدر عليه إلا فئة امتازت عن البشر واختلفت عنهم، وامتلك ما لا يمتلك البشر ﴿ قُلْ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ هَادُوا إِن زَعَمْتُمْ أَنَّكُمْ أَوْلِيَاءُ لِلَّهِ مِن دُونِ النَّاسِ فَتَمَنَّوُا الْمَوْتَ إِن كُنْتُمْ صَادِقِينَ ﴾<sup>(٣٧)</sup> وأما الصوفية، فإنهم ربما وصلوا إلى حالة تسمى «فقدان الخوف من الموت» Less of fear of death وهذا غاية مايمكن أن يبلغوه، ولو كان من الأولياء، وأما تمنى الموت فلا .

وفى قصيدة «زيارة الموتى» من ديوان «تأملات فى زمن جريح» (صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٠م) تصوير لنزعة «فقدان الخوف من الموت» هذه، التى قلنا إنها من خصائص المتصوفة، وهى قرين اليقين، بل قرين العقل كما يقول أبو العلاء فيما ذكرنا من شعره، وإن برر ذلك بما فى الحياة من مصائب وأحداث. فهل يفسر ذلك قول صلاح فى كتابه «حياتي فى الشعر» (صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٦٩م) «وقد أصبحت الآن فى سلام مع الله»<sup>(٣٨)</sup>، فى الحقيقة أن العودة إلى القرية بدفئها وحنانها فى هذه القصيدة، مثلت فى ذاتها عودة إلى شئ من اليقين، بعد ظلام الشك، والإنكار الذى خيم على الشاعر، بعد أن عبد المجتمع زمناً، ثم عبداً الإنسان زمناً آخر، ثم عاد من جديد يفكر فى الدين، وهنا كانت العودة للقرية ولعاداتها التى ذمها الشاعر فى أول حياته الشعرية، فهامهم أهل القرية قد شرعوا يمارسون طقوسهم المعهودة، وها هو الشاعر يدخل بينهم كواحد منهم، يحس بدفء حديثهم، والعجيب أن ذلك كله، كان فى حضن المقبرة الريفية، نفس المقبرة التى كان الشاعر (خليل فى قصيدة الناس فى بلادى) قد تمرد عندها على الموت وثار فى وجه السماء، هاهو يعود إليها وقد ذهب ثورته، وسكن روعه، ولم يعد يرى أثراً للجوء فى عيون أهل قريته، ولا استبان من ملامحهم أنهم نسوا الإله، كما كان يرى قديماً، بل هم يقرأون (والشاعر معهم<sup>(١)</sup>) فاتحة الكتاب :



زُرْنَا مَوْتَانَا فِي يَوْمِ الْعِيدِ  
وَقَرَانَا فَاتِحَةَ الْقُرْآنِ، وَلَمَمْنَا أَهْدَابَ الذِّكْرِ  
بَسْطِنَاهَا فِي حَضْنِ الْمَقْبَرَةِ الرَّيْفِيَّةِ  
وَجَلَسْنَا، كَسَّرْنَا خُبْرًا وَشَجُونًا<sup>(٣٩)</sup>.....

ولابأس أن يبيت الشاعر شجونه إلى الموتى بعد ذلك، وقد بدأ هذه البداية الطيبة مع الأحياء من أهل القرية، وهو ينتقل هذه النقلة بذهنه وخياله، وأما جسده فما يزال في حضرة المقبرة الريفية وسط أهل القرية أقارب الموتى، ولكن الشاعر يعن له أن يحدث الموتى داخل القبور، وهو موقف يدعو للرغبة حقاً، وقد اختار الشاعر أن يخاطبهم بضمير الجمع (ياموتانا) فهو الآن في حمى الجماعة، ولا يريد أن يشق عصا الجماعة مرة أخرى، وهل حديثه إلى الموتى الآن إلا اعتذار عما بدر منه من قبل ؟ فالآن أصبح الموت يقيناً، وذهب الخوف منه بديداً، وهما هو الشاعر يدعو الموتى لتبادل الزيارات، وهل ذلك مستحيل ؟ لا، إنها عادة قديمة، كانت الأموات تفعلها دائماً، كما يفعلها الأحياء بانتظام، وكان أهل القرية من هذا اللقاء على موعد يترقبونه بعد هدوء الليل، في شوق وحنين :

يَا مَوْتَانَا  
كَانَتْ أَطْيَافُكُمْ تَاتِينَا عَبْرَ حُقُولِ الْقَمْحِ الْمَمْتَدَّةِ  
مَا بَيْنَ تَلَالِ الْقَرْيَةِ حَيْثُ يَنَامُ الْمَوْتَى  
وَالْبَيْتِ الْوَاطِئِ فِي سَفْحِ الْأَجْرَانِ  
كَانَتْ نِسْمَاتُ اللَّيْلِ تَعِيرُكُمْ رِيشاً سَخِرِيّاً  
مَوْعِدَكُمْ كَمَا نَتَرَقَّبُهُ فِي شَوْقٍ هَدَّهْدُهُ الْأَطْمَئِنَّانِ  
حِينَ الْأَصْوَاتُ تَمُوتُ<sup>(٤٠)</sup>

والمعجب أن الشاعر لم يذكر شيئاً عن وحدة القبر ووحشته أبداً، بل على النقيض من ذلك، فهو يرى الحياة موحشة، ويدعو الموتى لزيارة الأحياء إحياءً للذكرى (ويعتذر إليهم أن هذه الزيارة لن يقدم فيها طعام أو شراب (لكن لُقَمَّ من تَذَكَار) والشاعر يرى أن الموتى هم الذين قاطعوا الأحياء، وذلك أن حياة هؤلاء الأحياء أصبحت جذباً :

لَمَّا أَذْرَكْتُمْ أَنَّا صَبَرْنَا أَحْطَاباً فِي صَخْرٍ الشَّارِعِ مَلَقَاً  
أَصْبَحْتُمْ لَا تَاتُونَ إِلَيْنَا رَغْمَ الْحُبِّ الظَّمْآنِ<sup>(٤١)</sup>

ويختم الشاعر قصيدته بوداع رقيق للموتى، يطلب منهم أن يذكروا الأحياء، حتى يحين موعد اللقاء، فما أحوجهم لهذه الذكرى بعد أن عم الجذب، وهرغت القلوب من اليقين، وأصبح اليقين يطلب عند الموتى، يطلبه الشاعر لنفسه، ولذويه، كما يطلب العليل الدواء، وهل هناك يقين أكثر من الموت ١٩

عاد الشاعر إذن إلى شئ من اليقين حينما تطامن للموت ولم يعد يخشاه، حينما اقترب من الموتى وحادثهم واعتذر لهم عما كان جناه قديماً، في فورة الشباب وجموح التمرد، وهى عودة إلى شئ من اليقين، كما قلنا، لاليقين التام، والتسليم المطلق، فما يزال فى الحياة من أسباب القلق ما لا يحصى ولا يعد وما يزال الشاعر يحمل مأساته ويمضى عابراً فصولها، فصلاً فصلاً، حتى يصل إلى النهاية المحتومة.



وفى شعر صلاح عبد الصبور ظاهرة أخرى لها نسب مع نزعتة فى الحديث عن الموت، هى ظاهرة الحزن، ولقد اختلف النقاد حول مفهوم الحزن عند الشاعر، فيرى الدكتور «مصطفى ناصف» أن لفظ الحزن لفظ غامض أسىء استعماله أحياناً، وأن الشاعر قد شاء - بمكره - أن يعبر عن الخوف بالفاظ تنكريه، فسمهاها الباحثون حزناً<sup>(٤٢)</sup>.

ويرى الدكتور «عزالدين إسماعيل» أن الشاعر صلاح عبد الصبور ربما كان أكثر شعرائنا المعاصرين حديثاً عن الحزن<sup>(٤٣)</sup>. أما الشاعر نفسه فإنه شاء أن يسمى هذا الحزن باسم آخر فقال «لست شاعراً حزيناً، ولكنى شاعر متألم»<sup>(٤٤)</sup>. وعلى أية حال فالظاهرة واضحة للعيان فى شعر صلاح عبد الصبور كما فى شعر غيره من الشعراء المعاصرين، وإن كان هناك خلاف حول التسمية هل هى حزن أم خوف أم ألم، وعلى أية حال فإننا ينبغي أن نتوقف عند أسباب هذا الحزن ودوافعه، ثم عند «حالة الحزن» التى عبر عنها الشاعر فى قصائده .

قد ترجع أسباب الحزن ودوافعه إلى طبيعة شخصية فى الشاعر، وقد ترجع إلى ظروف مجتمعه، وقد ترجع إلى ظروفه الحياتية والوجودية، إلى بحثه عن شئ يفقده أو خوفه من شئ يترقبه ويخشاه، وفى الحق أن الحزن الذى يسرى فى شعر صلاح، كما تسرى نغمة الموت، هو من لوازم الخوف والقلق من ناحية، ومن لوازم التفكير فى الكون من ناحية أخرى، فهو حزن وألم وجودى<sup>(٤٥)</sup>، ومعرفى، والشاعر نفسه يوضح ذلك بقوله «لست شاعراً حزيناً ولكنى شاعر متألم، ذلك لأن الكون لا يعجبني، ولأنى أحمل بين جوانحي» كما قال «شلى» ، شهوة لإصلاح العالم... إن «شهوة إصلاح العالم هى القوة

الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر؛ لأن كلاً منهم يرى النقص، فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه، بل يجهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه، ويجعل دأبه أن يبشر بها،<sup>(٤٦)</sup>.

ولاشك أن الحزن والألم كان من خصائص أصحاب الرسالات، وقد جاء في الإنجيل «طوبى للحزاني»، وتحمل المسيح للألم هو مصدر إشعاعه، ودليل النبالة في حياته وموته. وكان الرسول محمد (ﷺ) كما روى عنه دائم الفكرة متواصل الأحزان. والحزن من أوصاف أهل السلوك، يقول السراج الطوسي «سمعت الأستاذ أبا علي الدقاق، رحمه الله تعالى يقول: صاحب الحزن يقطع في طريق الله في شهر ما لا يقطعه من فقد حزنه في سنين»،<sup>(٤٧)</sup>.

ويبدو الحزن في قصائد صلاح الأولى حزناً رومنتيكياً مرتبطاً بالليل والوحدة والوحشة، وبالشكوى والأنين، والشاعر يظهر هذا الحزن للعيان، ويتحدث عنه، ويبدى شكواه منه، في لهجة ربما بدت، خطابية، ففي قصيدته «الحزن»،<sup>(٤٨)</sup> يبدأ الشاعر بلهجة تقريرية قائلاً: (يا صاحبي، إني حزين) ولولا أن الشاعر قد لجأ بعد ذلك مباشرة إلى استخدام أفعال تدل على الحركة، والتغير من حال إلى حال، أعنى تحرك إلى التصوير الدرامي، لكانت القصيدة مجرد شكوى وأنين يفقد الكثير من خصائص الفن الجيد (ولا يجب أن نقف عند شرب الشاي ورقق النعل ولعب النرد، وهو محور الكلام على القصيدة في سالف الأيام) وحينما ينتهي الشاعر إلى غرفته في المساء يعود إلى اللهجة التقريرية المتشائمة الشاكية قائلاً :

وأتى المساءُ

في غرفتي دلف المساء

والحزنُ يولدُ في المساءُ لأنه حزنٌ ضرير<sup>(٤٩)</sup>

ويظل الشاعر يشكو من الحزن الذي تمدد في المدينة كاللص، وسمل العيون، وعقد الجباه، ولم ينفعه حديث الصديق الذي دعاه إلى نبذ اليأس والتطلع إلى الصباح المشرق بالفرح والأمل، فما ذلك كله إلا خداع وتزويق، فعاد الشاعر يذكر صديقه بالحقيقة التي يراها هو متجلية أمام عينيه :

يا صاحبي

زوّق حديثك، كل شيءٍ قد خلا من كل ذوق

أما أنا، فلقد عرفتُ نهايةَ الحذرِ العميق

الحزنُ يفترشُ الطريقَ<sup>(٥٠)</sup>

وربما عرف الشاعر بعد ذلك أن هذا الذى يتحدث عنه ليس هو الحزن الذى يبلغ حد الألم، الألم الذى اعتقد هو أنه الوصف الصحيح «لحالته»، ولذلك كان قد حدثنا فى إحدى قصائده عن «شئ حزين»<sup>(٥١)</sup> لا يستطيع أن يمسك به. أما فى قصيدته «أغنية إلى الله» فيستبين الألم والانكسار والخوف أيضاً، وإن سماه الشاعر حزناً كما فعل كثيراً. وهو ألم ممض قاتل، ثقل الوطأة، كما الوجود نفسه، فالشاعر يعانى من الانكسار صباح مساء؛ لأنه يطمح لشئ لا يستطيع تحقيقه، فيده قصيرة لاتطول هذا الذى يريد الوصول إليه. وفى المقطع الثانى من القصيدة نرى الشاعر يفصل أسباب هذا الانكسار، فمن الأمنيات إلى الوهم إلى الأحلام، التى لابد أنها كأحلام اليقظة، لاتتحقق قط، بل تتحول إلى يأس قائم ثقيل .

وهنا يصرخ الشاعر ، أما يكفي أننا قد كتب علينا الفناء، فتعيش نساء أيضاً، وقد غشنا الذل والمهانة :

نصرخُ ، ياربنا العظيم ، يا إلهنا

أليس يكفي أننا موتى بلا أكفان

حتى نذل زهونا وكبرياءنا؟<sup>(٥٢)</sup>

وفى قصيدته الطويلة ذات المقاطع «حكاية المغنى الحزين» نرى الألم وقد صار شيئاً أبدياً أزلياً، حتى صرخ الشاعر (حزنى لايفنى ولايستحدث)<sup>(٥٣)</sup>. والشاعر يلجأ للسخرية المرة، فشر البلية ما يضحك كما يقال، وهو يقدم مأساته على أكثر من مستوى، مما يفتح الباب للتأويل، وقد لجأ إلى الأسلوب الدرامى، إذ يلبس قناع «المغنى» وهو مفن محترف، له وظيفة فى بلاد الحاكم، وله مهمة، كما للمهرج مهمة، وللمؤرخ الرسمى وللمعرف مهمة، والمغنى الحزين يحكى لنا حكايته، فى إحدى الأمسيات وقد جلس إلى حاشية الحاكم يحدثهم فى أدب جم، ممتدحاً عظمتهم ورقتهم ونبلمهم وشجاعتهم... إلخ وقد استطرد فى تعداد المهام التى برعوا فيها (كأنما يعدد تخصص الوزارات مثلاً) وفى نهاية هذا الوصف التفصيلى لقدرات هؤلاء السادة يقول المغنى:

وباختصار

انتم هديئة السماء للتراب الأدمى،

نحن حفنة الأموات

وشارة على اقتدار الله أن يخلق أمثالنا من الفانين

ليس على الله بمستنكر  
أن يجمع العالم في عشرين  
أقولها صدقاً، ولا أزيد فيه

أقسم بالموتى الذين يخبشون تحت جلدي<sup>(٥٤)</sup>

هنا تبلغ السخرية حد الألم، فيلجأ الشاعر إلى استخدام المحاكاة الساخرة  
Parody<sup>(٥٥)</sup> مضمناً بيت أبي نواس المعروف :

ليس على الله بمستنكر أن يجمع العالم في واحد

ثم يعود الشاعر (المفني) بمحدثه إلى حكايته هو ، حيث طرد من القصر، لأن أحد  
السادة الذين كانوا يستمعون لفنائه قد لمح في أنفامه رنة الحزن، فهؤلاء السادة  
لا يعرفون الحزن، والمفني - على حذر - يريد أن يخبرهم عن الحزن، وهو يعلم أنهم  
لا يعرفونه، ومع ذلك فهو يحاذر في كلامه قائلاً:

لعلكم لاتعرفون الحزن ياسادتي الفرسان

وإن عرفتموه، فهو ليس حزني

حزني لاتطفئه الخمر ولا المياه

حزني لاتطرده الصلابة<sup>(٥٦)</sup>

إنه حزن قد وقر في القلب، بل صار قلب القلب، مما يذكرنا بقول النضري: «يا عبد  
لكل شئ قلب، وقلب القلب همه المحزون»<sup>(٥٧)</sup> وقد بلغ الألم بالشاعر حد الهذيان، كأنما  
أشفى على الجنون، وهاهو يقدم صورة «سريالية»، لهذا الهم الجاثم على صدره، ربما  
كانت من نوادر صوره، صورة مركبة غريبة، فهو من شدة الهم والحزن وثقل وطأته  
يحس كأنما يقود قافلة كتب عليها الموت، فقد نادى النفير، فما أبشعها من قافلة، تحمل  
الموت والرعب والفناء، في طريق المجهول، تمضي نحو عالم النسيان، وأخيراً يصل  
المفني إلى قرار أغنيته قائلاً:

كنت أحس سادتي الفرسان

أنكم أكفان

وكان هذا سر حزني<sup>(٥٨)</sup>

لقد تأخر هذا الاعتراف عن أوانه حقاً، ولكن ماذا كان يجدى الشاعر أن يعترف بموت السادة ، وهل كان يستطيع أن يعترف بشئ؟ إن هذا العجز عينه هو الألم، وهو محرك الألم، الذى صار نكته فى القلب لاتمضى أبد الدهر .



مع أن صلاح عبد الصبور كان يرى فى التجربة الشعرية شبهاً كبيراً مع التجربة الصوفية، وأن أهل الفن كأهل الطريق، يمثل الكبار منهم الشيوخ ويمثل الصغار المريدن، فإن هذه الرؤية كانت تتصرف إلى الشكل الخارجى لكل من التجريبتين على الأرجح وحتى إن انصرف هذا الشبه إلى المعاناة الداخلية وصراع الذات مع نفسها من أجل الوصول إلى عمق التجربة، فإن الشاعر كان على الأقل لا يرى أن كل واحد منهما (الصوفى والفنان) يصل إلى نفس النتيجة، ذلك أن الصوفى قد حدد الهدف سلفاً وهو التوحد مع المطلق، والاتصال بالجمال الخالص، أو صفاء المعاملة مع الله، أما الشاعر (أو الفنان عموماً)، فقد يكون هذا منطلقه أو لا يكون، ولكنه يتعمق الوجود كما يتعمقه الصوفى، وهنا يلتقيان. وربما سُمى الشاعر صوفياً بهذا المعنى، وربما سُمى المفكر والفيلسوف صوفياً بهذا المعنى أيضاً، بمعنى أن الصوفية إذا كانت هى عمق التجربة، فكل صاحب تجربة ورؤية عميقة فى الفن والحياة والدين وهو متصوف بهذا المعنى.

كان صلاح عبد الصبور يفهم الصوفية على أنها امتلاك الحقيقة من وجه بعيد المنال، ومن طريق لم يكن له قبل به ولأمثاله من البشر العاديين(١) وكلما أحس الشاعر بالعجز وبالأغلال تكبل يديه ورجليه وتطبق على عنقه، كلما تراءت له حياة المتصوفة وسلوكهم وقدراتهم، تتخيل أمام ناظره من بعيد كالنجوم فى السماء، يتطلع إليها بشوق وحنين، ويعلم أنه لا يستطيع الإمساك بها إلا فى الحلم. فالفرح الذى يصل إليه الصوفى بالوصول إلى السعادة الروحية وامساك طرف الحقيقة، إنما هو مقابل لحقيقة الألم والإحباط الذى كتب على الإنسان أن يواجهه، ولافكاك له منه، يقول صلاح عبد الصبور:

«ليس ذلك الشعور (بالألم والإحباط) هو ما يخامر جميع الناس حين يهبطون جانب التل، إذ يدركون أن الحياة قد أعطت أملاً واسعاً وقدرة محدودة وأن ماتخايل لأعينهم فى أيام الصبا الذهبى كان مدى واسعاً لا يملك إلا لأهل الخطوة الماشين على الماء أو السابحين فى الهواء.. أليس الإنسان محكوماً عليه بالإحباط فى هذا الكون المتشابك المتناثر الشذرات؟» (٥٩).

تمثل شخصية المجذوب (البهلول) أو الدرويش نمطاً من المتصوفة أو أهل الخطوة كما يسميهم الشاعر، وقد صور لنا الشاعر علاقته بإحدى هذه الشخصيات في قصيدته «رسالة إلى صديقة»<sup>(٦٠)</sup> حيث يمثل الشيخ محيي الدين الوجه الآخر للشاعر، فالشاعر محبط مريض، بل هو محطّم :

فقلْبُهُ كَسِيرٌ

وجسْمُهُ مغلٌّ إلى فراشه الصَّغِيرُ

وإذا هو كذلك، يتراءى له - كما يحكى في رسالته - في المنام، ذلك المجذوب المعجوز، الذي كان يلقاه في الحارة، وهو الآن في عداد الأموات، إلا أنه لم يكن ، لافى حياته، ولا في موته، محبطاً يتألم ويعانى انكسار القلب كما يعانى الشاعر وهاهو يزور الشاعر في منامه :

بالأَمْسِ فِي نَوْمِي رَأَيْتُ الشَّيْخَ مُحْيِيَ الدِّينِ

مَجذُوبٌ حَارَتِي المَجْزُوزِ

وكان في حياته يعاينُ الإلهَ

تَصَوُّرِي، وَيجتلي سَنَاهُ

كان الشاعر يرى في عيني الشيخ صفاءً ونوراً وسكينة وسلاماً، وكان كل ذلك يبدو له مستحيلًا لا يقدر على تحقيقه إلا من يأتي بالخوارق والكرامات، وإذن فلا بد أن الشيخ كان يدرك ما لا يدركه البشر، لابد أنه كان قد اتصل بالحضرة الإلهية، وهذا هو سر سكينته وسعاداته، ولابد أن الشاعر قد أدرك أن صاحبه ستجد في ذلك غاية البعد والاستحالة ، ولذلك هو يخبرها كمن يتحدث عن خيال قائلاً: تصوّري!، ويستمع الشاعر لحديث الشيخ عن مسلكه في الطريق وكيف كان يصل إلى حالة الوجد، وأن ذلك لم يكن مما تبوح به الشفتان :

وقالَ لي .... ونسهرُ المَسَاءَ

مُساْفِرِينَ في حديقَةِ الصَّفَاءِ

يكونُ ما يكونُ في مجالسِ السَّحَرِ

فظنَّ خيراً، لا تسلني عن خَبَرِ

ويعقدُ الوجدُ اللسان ... مَنْ يَبِغُ يَضِلُّ

ومُتْ مَفِيضاً .. قاطعَ الطَّرِيقِ ...

هنا يتضح أن الشاعر لا يجعل من الصوفية طبقات ودرجات، بل الكل من أهل الكرامة والشهود، فهذا المجذوب لا يقل درجة عن الإمام الغزالي، وقد عاين الحضرة الإلهية، فإن حاله كحال الإمام، ومقامه مقامه، وهو لا يبلغ حد الشطح، ولا يقول بالحلول ولا الاتحاد، وإنما كما قال الإمام الغزالي «بل الذي لا يسته تلك الحالة، لا ينبغي أن يزيد على أن يقول :

وكانَ ما كانَ ممَّا نُسْتُ أَذْكَرُهُ      فَظُنُّ خَيْرًا وَلَا تَسْأَلُ عَنِ الْخَبَرِ<sup>(٦١)</sup>

كان الشيخ إذن يمثل للشاعر جانب الصفاء والسكينة، وقد بكاه الشاعر، وبكى بموته، ما كان يمثل من صلة بين الأرض والسماء :

بكيتهُ، فقد تصرَّمتُ بموته أواصرُ الصِّفاءِ

ما بينَ قلبي اللَّجُوجِ والسَّماءِ

ثم يحكى الشاعر لصديقه عما دار بينه وبين الشيخ فى المنام من حوار، إذ دعاه الشيخ لاتباعه، لكن الشاعر يقدم عذراً، لا يقبله الشيخ، فإن الضعف الذي يعتذر به الإنسان هو عذر واهٍ فيه تحمل، وإنما النسيان، نسيان النعمة، نعمة التفضيل والتميز التى ميز بها الله الإنسان عن سائر مافى الكون من موجودات، فالإنسان أعظم ما خلق الله كما يقول ابن عربي (محيى الدين!) ثم يقدم الشاعر عذراً آخر، فيعتذر بأنه ضعيف، ويفند الشيخ هذا العذر أيضاً، فليس يحق للمرء أن يعتذر بقلة حيلته إذا كان وجه الحبيب هو الغاية، والهدف الذى يطلبه السالكون فى طريق العشق، وكلهم صفار ضعاف، فماذا يجدى الاعتذار أيها الشاعر (المريد) اللجوج بأنك صغير؟!

إن اعتذار الشاعر للشيخ محيى الدين هنا، يذكرنا بما دار بين الهدهد والطيور من حوار فى «منطق الطير» لفريد الدين العطار، فقد أخذت بعض الطيور تقدم الأعذار عن الرحلة إلى «السُّيمُرْغ»، (الحق) وأخذ «الهدهد»، فى تنفيذ تلك الأعذار ، فاعتذرت «الصعوة» بضعف الجسد قائلة «إننى كشعة لآحول لى ولا قوة، ومن شدة ضعفى لا أتمتع بقدر نملة، إن كنت قد عدمت الريش والجناح، فمتى أصل إلى مجال السيمرغ أيها العزيز؟»، وقد رد الهدهد عليها اعتذارها، فلم يقبل منها عذراً، بل عد هذامنها حيلة وخدعة<sup>(٦٢)</sup> . وحينما عذمت الطيور على طاعة الهدهد والسير معه فى الطريق، توجهوا إليه جميعاً بسؤال هو «يا من لك السبق فى سلوك الطريق، ومن بلغ أوج العظمة والتوفيق، نحن حفنة من الضعاف والعجزة، قد عدمنا الريش والجناح، والجسد



والمقدرة، أنى لنا أن نصل إلى السيمرغ ذى القدر الرفيع؟<sup>(٦٣)</sup>. وقد اتهمهم الهدهد بالجهل وسوء الطوية، كذلك، وأن المسألة كلها على غير ما يظنون إذ الحق قد صنع مرآة من كمال لطفه، هذه المرآة هي القلب، فمن أمعن النظر إلى القلب رأى وجهه<sup>(٦٤)</sup> (= وجه الحق).

ولما كانت أعذار الشاعر واهية، ردها الشيخ في رفق، ولكنه أدرك أن الشاعر لا يريد الانتظام في سلوك الطريق، لهذا غادره، فجأة، مضى من غير ماجلبة ولا لجج، وكأنما طار في الهواء، فلم يسمع لأقدامه وقع على الأرض، بل إنه قد غاب من غير أن يفتح باب ليخرج منه، وهكذا غاب وترك الشاعر يشكو مرضه وساعده المكسور.

وتتراءى للشاعر في إحدى الليالي صورة «الدرويش عبادة» الذي كان يراه منذ عشرين عاماً، يذكره الآن وقد أصبحت الحياة جدياً، يذكر صورته وما كان يقع له من مواقف، ويتوقف الشاعر عند معنى حياة هذا «الدرويش» وما كان وراء نظراته مما لا يتوقف عنده «الناس» ولا يدركون معناه، فيقول في قصيدة «تقرير تشكيلى عن الليلة الماضية»<sup>(٦٥)</sup> في مقطع بعنوان «في ذكرى الدرويش عبادة»:

أسأل أحياناً

هل كان يرى ما لا نبصر

أم يعلم ما لا نعلم

أم كان يحس بأن خيول الزمن العاتى

خلف خطانا تتقدم؟

وإذا كان الشيخ «محي الدين»، يمثل نمط المتصوف المعلم، والدرويش عبادة يمثل شخصية الدرويش أو البهلول (المجذوب)، فإن «بشر الحافى» يمثل نمطاً ثالثاً منهم، فلم يكن الشاعر يقابله في الحارة، أو يراه متكوماً بجوار جدار، وإنما قرأ الشاعر سطوراً في كتب الطبقات عن بشر بن الحارث الحافى، أنه كان يمشى يوماً في السوق فأفزعه الناس، فخلع نعليه، ووضعهما تحت إبطيه، وانطلق يجرى في الرمضاء، فلم يدركه أحد<sup>(٦٦)</sup>. هنا عن الشاعر أن يتخذ من شخصية بشر قناعاً<sup>(٦٧)</sup>. وكان الشاعر قد لجأ إلى تقنية القناع «في قصيدة مشابهة هي «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» ونشرهما متجاورتين في ديوان «أحلام الفارس القديم» بعنوان شملهما جميعاً هو «صحائف من مذكرات مهملة، والحق أن قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب»

كانت أكثر توفيقاً، وأكثر ثراءً، فقد لجأ الشاعر للحلم، وتداعى المعانى، ولجأ أيضاً للمحاكاة الساخرة Parody حيث ضمن القصيدة أبياتاً من المديح صممها في شكل هزلى للسخرية من المدح المتملق المجوج، وبذلك اكسب القصيدة هذا التنوع والغنى، مما جعلها من أكثر قصائده توفيقاً ونجاحاً، باعتبارها قصيدة متعددة الأصوات ، تمتاز بالتركيب والدرامية .

وقصيدة «مذكرات الصوفى بشر الحافى»، مقسمة إلى خمسة مقاطع، نسمع صوت بشر وحده فى المقاطع الأربعة الأولى، وفى المقطع الخامس، نسمع صوتين، هما صوت بشر، وصوت شيخه «بسام الدين» . فى المقطع الأول يشكو بشر من الجذب والإمحال، وهو جذب روحى بالطبع برغم أنه يعبر عنه بما يعنى أنه جذب فى الطبيعة :

لَمْ تَنْزِلِ الْأَمْطَارُ

لَمْ تُورِقِ الْأَشْجَارُ

لَمْ تَلْمَعْ الْأَثْمَارُ

وهو يرى أن هذا الجذب إنما هو نتيجة حتمية لفقدان اليقين، وفقدان الرضا بالقضاء، فالجيل الحالى فقد الإيمان وفقد الثراء الروحى، وربما كان هذا الجفاف والجذب المادى حقيقياً ولكنه نتيجة للجذب الروحى الذى عم هذا الجيل من الشياطين. وفى المقطع الثانى دعوة للصمت، ذلك أن الكلام لم تعد له فائدة ترجى، ويستطرد فى المقطع الثالث فى دعوته للصمت، والصمت حينما يكون اختياراً فإنما هو إرادة وفعل، واحتجاج، فقد ذهب الأمل فى الإصلاح هباءً، فماذا يجدى الكلام فى هذه الدنيا التى تشبه المسخ، إنها مولود بشع الخلق، من رآه على حقيقته فلا بد أن يطلب الموت فراراً، وينتهى المقطع الرابع أيضاً بتأكيد طلب الموت يأساً .

تَعَالَى اللَّهُ، هَذَا الْكَوْنُ، لَا يَصْلُحُهُ شَيْءٌ

فَإِنَّ الْمَوْتَ، أَيْنَ الْمَوْتُ، أَيْنَ الْمَوْتُ

ذلك أن مانبغيه لانتقاه، ومانلقاه لانبغيه، ويبدو أن ذلك كان نتيجة غضب من الله، الذى خلقنا وتركنا نهياً للألم والحسرة، فالكون موبوء، والوباء مستعص على العلاج، وإذن فلا بد من نهاية، فلنعجل بطلب الموت، مادام الأمل مفقوداً، والطريق مسدودة، فماذا يجدى الرجاء؟ وإلى هنا يبدو الصوت المنفرد الذى نسمعه، هو عينه صوت الشاعر الذى سمعناه كثيراً يشكو من الألم والحسرة والإحباط، ويخاف الموت، ولكنه

يطلبه يأساً، لاحباً في الموت ولا رغبة فيه. ثم ينتقل الشاعر إلى المقطع الأهم في القصيدة، حيث نسمع حواراً بين بشر وشيخه، ويمثل بشر صوت الشاعر نفسه (القناع) ويمثل الشيخ صوت اليقين والصفاء والرضا (مثل صوت الشيخ محيي الدين) هنا يبدو «بشر» مريداً مناوئاً لامطيعاً مسلماً، كما ينبغى للمريد (أن يكون كالميت بين يدي مفسله) ولكن الشيخ بسام الدين يأخذه بالرفق في القول :

«يا بشرُ... اصبرُ»

دنيانا أجملُ مما تذكرُ

ها أنتَ ترى الدنيا من قمةٍ وجدكُ

لا تبصر إلا الانقراضَ السوداءً

وحينما نزل بشر مع شيخه «بسام الدين» إلى السوق (رمز الدنيا الغرور) يرى بشر أن حجته الآن أصبحت دامغة فها هو المشهد أمامهما يصدق تشاؤمه ويأسه، ويزيده المأ، فقد بدا السوق كالغابة قد أخذ كل «إنسان» برقبة أخيه، إنها غابة، فيها الثعالب والفهود، والكلاب والأفاعى، ينقض كل قادر على من هو أضعف منه، يفتق عينه، أو يقرر بطنه، أو يمص نخاعه، والشيخ صامت، لا بد أنه يتألم أيضاً لما يرى ، ولكن بشراً (المريد المشاكس القلق المتمرد) يبدأ شيخه بالسؤال الاستكاري:

يا شيخى بسام الدينُ

قلْ لي .. «أين الإنسان ... الإنسان ؟»

والشيخ ما يزال على يقينه ، يدعو المريد للصبر، ولكن المريد قد نفذ صبره، فالبلى أعظم مما يطاق احتمالاه، والشيخ يرى أن «الاحتمال قبر المعائب»، ولكن المريد فقد الأمل كلية، فماذا يجدى الصبر وماذا ينفع الاحتمال، وهذا زمن خارج الزمن، فلقد وقع البلاء، وما ندري متى نحن، هذا زمن «سريالى» فالיום هو الثامن في الأسبوع الخامس وهو الشهر الثالث عشر من العام، فأى زمن هذا وهل نصدق أن هناك أمل، هل يستطيع المرء أن يصبر ويحتمل آملاً في أن يقبر المعائب؟ أم أن الفضائل نفسها قد قبرت، وقبرت إنسانية الإنسان، وغطى الألم على كل أمل يرجوه الشيخ، ويدعو مريده للتعلق مثله بالرجاء .

وهكذا وجدنا الشاعر إزاء كل الشخصيات الصوفية التي قدمها في قصائده (الشيخ محيي الدين، والدرويش عبادة، والشيخ بسام الدين) متردداً في «السلوك» في

الطريق، فقد ملأ الهم والألم، واليأس حياته، وأحاط به من كل جانب، وهو لا يرفض الاستماع إلى النصيحة، ولا يصم أذنه عن المواعظ والتعاليم، وإنما يجادل ويناقش، وذلك مخالف لقواعد السلوك وآداب الطريقة؛ ولهذا كان اللقاء دائماً ينتهى بالقطيعة .



ربما كانت شخصية المسيح (عيسى بن مريم) أهم شخصية تأثر بها صلاح عبد الصبور أعنى حياته وتعاليمه فى الإنجيل، فقد أولع الشاعر أيما ولع بنص الإنجيل، وتأثر به تأثراً عظيماً فى كل إنتاجه من شعر ومسرح، ومع ذلك لم يكتب عملاً واحداً عن المسيح، بل كتب عن شخص آخر شبيه به (فى رأى الشاعر على الأقل) هو الحلاج (الحسين بن منصور) الذى قتل مصلوباً فى بغداد سنة ٣٠٩ هـ، فقد قرأ صلاح عن هذا الصوفى بحثاً كتبه المستشرق الفرنسى «لوى ماسينيون» بعنوان «المنحنى الشخصى لحياة الحلاج»<sup>(٦٨)</sup> - كما ذكرنا آنفاً - وكان الشاعر مهتماً لكتابة المسرح الشعرى من ناحيتين .

من الناحية الفنية كانت النزعة الدرامية قد ظهرت بجلاء فى دواوينه الأولى، فكان طبيعياً أن يستثمر هذه الإمكانية فى كتابة مسرحيات شعرية، وقد كان صلاح يعتقد أن المسرح سيمود شعرياً كما بدأ، ومن الناحية الأخرى كان الشاعر يعيش فترة قلق وجودى، وحيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر العصر فى بداية الستينيات، وكان يبحث عن خلاص من هذه الأزمة كما يقول هو نفسه<sup>(٦٩)</sup>.

فلما وجد الشاعر ضالته فى شخصية الحلاج، اطلع على كتاباته النثرية والشعرية، وما نشر عن حياته، واستطاع أن يلفق من هذه الكتابات ماسماه «مذهباً تصوفياً»، قال «إنه ينسجم مع التصوف وأصول العقيدة المتحررة معاً»<sup>(٧٠)</sup> فلقد كان عليه وهو بصدد كتابة مسرحية «مأساة الحلاج»، أن يوفق بين أمرين: أحدهما الشخصية التاريخية المعروفة، الحسين بن منصور الحلاج، الصوفى الشاعر، الذى عاش فى بغداد فى القرن العاشر الميلادى، والأمر الآخر هو الفكرة المحورية التى أراد أن يكتب المسرحية ليجسدها على المسرح وهى فكرة الالتزام، أو أزمة مثقف فى الستينيات من القرن العشرين، كان عليه إذن أن يتجاوز بعض الشئ فى تصوير حياة الشخصية التاريخية، وهو يقول «لقد جاوزت التاريخ بإرادتى، بل كنت أريد عرض الحاضر على الماضى»<sup>(٧١)</sup>.

والحق أن الشاعر لم يجاوز التاريخ فى تقديمه لحياة البطل التاريخى، ولامن معه من الشخصيات المحورية فى المسرحية، فالحلاج وصاحبه الشبلى، والقضاة الذين

حاكموه، والمحاكمة نفسها، وكذا الصلب فى بغداد، كل ذلك ثابت فى التاريخ الصحيح ولامرأ حول صحته إلا فى بعض التفاصيل. أما الجانب الذى ربما جاوز فيه الشاعر التاريخ فهو جانب الفكر الذى حملة البطل وحاول أن يبيته فى الناس، وهنا اصطدم مع السلطة، وكيف كانت سقطة البطل التراجيدى (الحلاج) التى أودت بحياته فى النهاية، هذا الجانب وهو صلب المسرحية، هو الذى دفع الشاعر لكتابتها، وهو الذى نقف عنده ونحن بإزاء دراسة الأثر الصوفى فى هذا العمل الشعرى .

قرأ الشاعر مانشره «ماسينيون»، قديماً من شعر الحلاج، وقرأ مانشر فى كتاب «أخبار الحلاج»، وكذا توقف ملياً أمام كتابه «الطواسين»، فأعجب به إعجاباً شديداً، وهو يسميه «أشعاراً نثرية»، ويرى فيه كتاباً ممتعاً<sup>(٧٢)</sup>. ولست أدري من أين تأتى المتعة فى كتاب «الطواسين»، وهو غامض غموضاً مستغلقاً، وأسلوبه رمزى وكما يقول «نيكولسون»، بحق «أسلوب الطواسين أسلوب رمزى اصطلاحى شديد الخفاء، حتى أن الإنسان ليتعذر عليه فهم مقصود مؤلفه، مع الاستعانة بالشرح الفارسى الموضوع عليه، ولايكاد يظفر فى بعض الأحيان إلا بمجرد التخمين عن المراد من بعض الفقرات ... ويقول أن «ماسينيون»، ناشره قضى سنين عدة يدرسه ويحاول فهمه وإيضاحه»<sup>(٧٣)</sup>.

لقد فهم «ماسينيون»، ماكتبه الحلاج من شعر ونثر، ومانطق به من أقوال نسبت إليه فى «أخبار الحلاج»، فهماً خاصاً به، وفسره تفسيراً يتمشى مع عقيدته المسيحية، بل ربط بين الحلاج ومريم العذراء، إذ يقول فى بحثه المشار إليه، أن الحلاج حينما ذهب للحج أول مرة، نذر نفسه للبقاء عاماً (للعمره) فى حرم البيت العتيق، وهو فى حالة صوم وصمت دائمين، اقتداءً بمريم التى فعلت هذا - حسبما يقوله القرآن - استعداداً لميلاد كلمة الله فيها.<sup>(٧٤)</sup> وفى موضع آخر يربط بين محاكمة الحلاج وصلبه، وبين محاكمة «جان دارك»، وحرقتها فى فرنسا، قائلاً: جرت المحاكمة على منصة مرتفعة - كما حدث بالنسبة لجان دارك - فى قضية الحب الإلهى<sup>(٧٥)</sup>. وكلام ماسينيون هنا قد يوهم من لايعرف التاريخ أن محاكمة «جان دارك»، كانت قبل محاكمة الحلاج، والحق أن محاكمة جان دارك كانت بعد محاكمة الحلاج بخمسة قرون<sup>(٧٦)</sup>.

يأخذ صلاح عبد الصبور بتفسير «ماسينيون»، لأثر الحج فى نفس الحلاج، حيث يرى أن الحلاج قد عاد من حجته الأخيرة (الثالثة) وقد قرر أن يموت كافرأ بشريعة الإسلام، وأن قرار الموت كان من أجل الجميع.<sup>(٧٧)</sup> ويقول صلاح على لسان الحلاج فى المسرحية، فى حوار مع الشبلى:

الشبلى: قل يا حلاج

هل ما اشتقت إلى الحج ؟

الحلاج: الحج ..

هل أوقد قلبي ناراً إلا الحج ؟

هل أنضج قلبي إلا وقد الصحراء وسعى الرُمضاءُ

والصوم إلى أن أغضى الجسمُ الناحل في جذع النخلة

فى أرض مدينته الخضراءُ

وكدت كلماتُ الله هناك بقلبي المثقلُ

فاتيت بها، طوّفتُ بأرض الناس

عن فتنة طلعتها أنضو أطراف ثيابي شيئاً شيئاً<sup>(٧٨)</sup>

إن الصوم والإغفاء بجذع النخلة، وكلمة الله، هى بعينها تفسيرات ماسينيون لما فعله الحلاج فى الحج كما ذكرنا من قبل فهل نقول أن صلاح عبد الصبور قد سارخلف ماسينيون فى إعجابه بكتاب الطواسين، وفى ربطه بين حياة الحلاج وأفعاله وأقواله والتفسيرات المسيحية التى قدمها لحياة الحلاج؟ الحق أن صلاح عبد الصبور كان شديد الإعجاب بحياة المسيح وأقواله فى الإنجيل ، وتأثر بهذا كله كما ذكرت، فليس لماسينيون دخل فى هذا<sup>(٧٩)</sup>. وأما قراءته لأعمال الحلاج وسيرته، فنحن على يقين من تأثره فيها بما قرأ لماسينيون من تفسيرات، وذلك واضح من أقوال الشاعر نفسه، ومن خلال المسرحية ذاتها .

فى تصور الشاعر لسقطة البطل، برغم ما هو معروف عن الحلاج أنه قد جدف فى حق الله بقوله «أنا الحق»، (= أنا هو الله) فعد ذلك من الشطحات أو الأغلاط التى ماكان ينبغى له أن يقع فيها، هذه السقطة- أى البوج بسر العلاقة الحميمة مع الله - هى عين السقطة التى ذكرها الشاعر فى مسرحيته، وإن لم ينطق بطله بشئ من شطحاته ، بألفاظها الماثورة عنه فى شعره ونثره وأقواله. ولكنه أنطق مجموعة الصوفية بما يوضح أن الحلاج نفسه كان قد حدث تلاميذه بأنه على وشك الموت وأنه يريد هذا الموت، وقد طلب منهم ألا يدفعوا عنه. وسوف أنقل هنا كلام مقدم مجموعة الصوفية كاملاً، وهو يحاور الواعظ فى المشهد الأول من المسرحية، أمام جثة الحلاج فى الساحة فى بغداد، فالواعظ يلوم مجموعة الصوفية؛ لأنهم تخلوا عن صاحبهم، فيرد عليه مقدم المجموعة:

## مقدم المجموعة الصوفية :

كان يقول

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني

فقد توضأتُ وضوءُ الأنبياءُ

كان يريدُ أن يموتَ، كي يعود للسماءُ

كأنه طفلُ سماويُّ شريد

قد ضلَّ عن أبيه في متاهة المساءُ

كان يقول:

كأنَّ مَنْ يقتلني محققُ مشيئتي

ومنفذُ إرادة الرحمن

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورة وحكمة وفكرة

كان يقول: إنَّ مَنْ يقتلني سيدخل الجنانُ

لأنه بسيفه أتمَّ الدورة

لأنه أغاثَ بالدماء إذ نخسَ الوريدُ

شجيرةٌ جديبةٌ زرعتها بلفظي العقيم

.....

وحينما أسلمهُ السلطانُ للقضاةُ

وردهُ القضاةُ للسلطانُ

وردهُ السلطانُ للسجانُ

ووشيتُ أعضاؤه بثمر الدماءُ

تمَّ له ما شاء... (٨٠)

إذا أردنا أن نبحث في «المذهب التصوفي»، للحلاج كما قدمه تلميذه (مقدم مجموعة الصوفية هنا) وجدنا أنه مأخوذ حقاً من «الطواسين»، ومن شعر الحلاج وأخباره. ومع ذلك، فمنه ماهو مأخوذ عن غير هذه المصادر، وربما كان مأخوذاً من بعض التفسيرات لما في هذه المصادر، فكيف كان ذلك ؟

ربما كان قول الحلاج هنا (إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني/ فقد توضأت وضوء الأنبياء) مأخوذاً من قول الحلاج : «ركعتان في العشق لا يصح وضوءهما إلا بالدم». أما قول تلميذه (في المسرحية): (كان يريد أن يموت ، كي يعود للسماء). فربما كان مأخوذاً من قول الحلاج أيضاً : «اعلموا أن الله أباح لكم دمي فاقتلونى.. اقتلونى تؤجروا واسترح...»<sup>(٨١)</sup> والأرجح أن يكون هذا الإخبار مأخوذاً من الإنجيل ، حيث يشبه إخبار الحلاج لأصحابه وتلاميذه بأنه سيموت، ما أخبر به المسيح تلاميذه، وهو يأكل معهم العشاء الأخير<sup>(٨٢)</sup>.

وأما قول مقدم مجموعة الصوفية (كان يقول: إن من يقتلني سيدخل الجنان / لأنه بسيفه أتم الدورة) .

فهنا لابد أن نسأل عن هذه الدورة ماهي، وهل لهذا ذكر صريح في أقوال الحلاج وأشعاره؟ الحق أننا لانجد ذكراً لهذه الدورة، إلا في تفسير «ماسينيون» لكلام الحلاج في «الطواسين» عن إبليس وأحمد (النبي محمد ﷺ) حيث يقول «ما صحت الدعاوى لأحد إلا لإبليس وأحمد غير أن إبليس سقط عن العين وأحمد كشف له عين العين، قيل لإبليس اسجد وأحمد انظر، هذا مسجد، وأحمد ما التفت يميناً ولا شمالاً «ما زاغ البصر وما طغى»<sup>(٨٣)</sup> فهل معنى ذلك أنه كان هناك شئ، ما يزال مطلوباً (ناقصاً) لم يفعله إبليس ولم يفعله النبي ﷺ؟ هذا ما يقوله «ماسينيون» في تفسيره لـ «طاسين الأزل والانتباس» الذي نقلنا منه النص المذكور أعلاه، إذ يقول: «يقول الحلاج أن ثمة موجودين قدر لهما أن يشهدا بأن ماهية الله الواحد محجوبة عن العقول لا تبلفها، وهما إبليس إمام الملائكة في السماء، ومحمد إمام الناس على الأرض، كلاهما نذيره، الأول بالطبيعة الملائكية الخالصة، والآخر بالطبيعة الإنسانية الطاهرة، بيد أنهما وهما بسبيل إعلان هذه الرسالة، قد توقفا في منتصف الطريق» ، ويرى ماسينيون أن إبليس برفضه السجود يرفض أن يتخذ الله صورة آدم (الترابي المحقر) فيسجد له، وأما محمد فقد توقف في المعراج عند حد معين لم يتجاوزه، ويرى أن رسالة محمد لم تكتمل (في رأى الحلاج). وإنما بقي إتمام الإسلام، وذلك برد القبلة إلى القدس وإدخال الحج في العمرة»<sup>(٨٤)</sup>.

ونحن لاننكر أن الكتابات الإسلامية الكثيرة عن الحلاج قد عالجت الجوانب الأسطورية في تصوفه وفلسفته، ولكن الذي يتضح هنا أن صلاح عبد الصبور قد أخذ بتفسير ماسينيون، فنقل عنه فكرة «الدورة» التي تكتمل بتقديم الحلاج نفسه ضحية، وبذله دمه مختاراً .



وينظر لموت الحلاج من جانب الصوفية على أنه سقطة ناتجة عن البوح بعلاقته بالله، وينظر إليه من جانب الشعراء غالباً على أنه شهيد العشق الإلهي "Martyr of love" وهذه النظرة الأخيرة هي السائدة في تفسيرات المستشرقين غالباً.<sup>(٨٥)</sup> وقد جعل صلاح من سقطة البوح بالسر، السبب المباشر للقتل في المسرحية، ولكنه أضاف إليها ، أو ربما غلب عليها دوره الاجتماعي، وجعل من ذلك سبب المحاكمة، والذريعة الحقيقية التي دفعت القاضى الممالئ للسلطة للحكم بقتله. وهذا هو الذى قصده الشاعر بقوله إننى تجاوزت التاريخ وعرضت الحاضر على الماضي .

ونحن نتتبع مذهب الحلاج كما قدمه صلاح عبد الصبور في مسرحيته، سنجد أنه مختلط دائماً بهذين الأمرين: حياة المسيح وأقواله، وتفسيرات «ماسينيون» لحياة الحلاج ومذهبه وتوجيهها الوجهة المسيحية، ولكننا برغم ذلك لانفقد هذا المذهب التصوفى - الذى أشار إليه الشاعر ، فحينما يقول الحلاج (فى المسرحية):

الحُبُّ الصادقُ  
موتُ العاشقِ  
حتىَّ يحيا فى المعشوقِ  
لاحبُّ إذا لم تخلع أوصافك  
حتى تتصف بأوصافه<sup>(٨٦)</sup>

نذكر قول الحلاج فى ديوانه :

أقتلونى يا ثِقَاتى      إن فى قَتلى حَيَاتى  
ومَمَاتى فى حَيَاتى      وحياتى فى مَمَاتى  
أنا عِنْدى مَحْوَ ذاتى      من أجلِ المَكْرَمَاتِ  
ويَقَاتى فى صِفَاتى      من قُبْحِ السَّيِّئَاتِ<sup>(٨٧)</sup>

وحينما نقرأ قوله فى المسرحية :

وشفىمى فى صدق الرغبة والميل  
قلبى المثقل  
ودموعى فى الليل<sup>(٨٨)</sup>.

نذكر قوله فى ديوان :

وما وجدتُ لقلبى راحةً أبداً      وكيف ذاك ، وقد هَيَّيتُ للكَدْرِ  
كأننى بين أمواج تقلبُننى      مقلباً بين إصعَادٍ ومنحَدَرٍ  
الحرزُ فى مهجتى والنارُ فى كَيْدى      والدمعُ يشهدُ لى فاستشهدوا بَصْرِى<sup>(٨٩)</sup>

ومعروف أن الحلاج يقول بالحلول، وهو بين في ديوانه، فمن ذلك قوله :

مَزَجْتُ رُوحَكَ فِي رُوحِي كَمَا      تَمَزَجُ الْخَمْرَةُ بِالْمَاءِ الزُّلْآنُ  
فَإِذَا مَسَّكَ شَيْءٌ مَسَّنِي      فَإِذَا أَنْتَ أَنَا فِي كُلِّ حَالٍ<sup>(٩٠)</sup>

وهذا بين في المسرحية أيضاً، من قول الحلاج حينما ينصحه تلميذه وصفيه «إبراهيم» بالذهاب إلى «خراسان» فيأبى، فيجربى الحوار بينهما على هذا النحو:

إبراهيم: مولاي .

أخشى أن يدركك الكيدُ الظالم .

ماذا تنوى ... ؟

الحلاج: مايرضاهُ الرحمن لمخلوقٍ، في صورته، ذي روحٍ متَّصفٍ بصفاته<sup>(٩١)</sup>.

أما كيف سقط الحلاج حينما باح بالسر، فيرى «ماسينيون»، أن ذلك كان برغبة من الحلاج نفسه ، ويستند إلى قول الحلاج :

لِلنَّاسِ حَجٌّ وَلِي حَجٌّ إِلَى سَكَنِي

(تَهْدِي الْأَضْحَى وَأَهْدِي مَهْجَتِي وَدَمِي)<sup>(٩٢)</sup>

والحق أن البيت مشكوك في صحة نسبته للحلاج<sup>(٩٣)</sup>. ولكنه يتمشى مع نظرية «ماسينيون»، في تفسير المنحنى الشخصى لحياته وفكرة «الدورة» التى ينبغى أن تتم. أما صلاح عبد الصبور فيستند إلى أقوال الحلاج، في هذا الموضع، ويجعل موته بسبب بوحه بالسر - سر علاقته بالله (أى الشطح). ففي المشهد الذى يقبض فيه على الحلاج نسمع هذا الحوار:

الشرطي: يا قوم ....

الشيخ أَقْرَبُ جَرْمِهِ

فَدَعُوهُ يَمْضَى لِيُؤَدَّبَ

يا شيخ ....

الحلاج: هذا حقٌ يا وَلَدِي ...

فلقد أَجْرَمْتُ بِحَقِّهِ

إِذْ أَفْشَيْتُ السِّرَّ<sup>(٩٤)</sup>

وإذن فالحلاج يسلم نفسه للشرطى مختاراً، بعد أقر بأن البوح بالسر، إنما هو جريمة تستحق العقاب، وهذا عين ما ذكره فى شعره إذ يقول :

مَنْ أَطْلَعُوهُ عَلَى سِرِّ هَنَمٍ بِهِ      هَذَاكَ مِثْلِي بَيْنَ النَّاسِ قَدْ طَاشَا<sup>(٩٥)</sup>

وهكذا كان من دأب الشاعر صلاح عبد الصبور أن يعيد صياغة كلمات (الشاعر) الحلاج فى لغة «عصرية»، وأظن أنه كان يعى ذلك ويتمعمده، فنحن نلاحظ أن المسرحية الشعرية التى تتناول حياة شاعر وصوفى هو الحلاج، لا ينطق فيها الرجل ببيت واحد من شعره، فهل قصد المؤلف من وراء ذلك أن يصرفنا عما فى حياة الحلاج من رموز ومن غموض، لنلتفت إلى مافيه من جهاد وصراع ودعوة إلى العدالة الاجتماعية، أم أنه لجأ لذلك بسبب الظرف التاريخى الذى كتبت فيه المسرحية (سنة ١٩٦٤ عام كتابة المذكرة الشهيرة كما ذكرنا فى الفصل الثانى) حيث كان الهجوم على الشعر الجديد شديداً وقتئذ، فلم يرد فى المسرحية سوى بيت واحد من الشعر القديم هو قول عنتره ابن شداد :

فَازُورٌ مِنْ وَقَعِ الْقَنَا بِلْبَانِهِ      وَشَكَى إِلَى بَعْبَرَةٍ وَتَحْمَحُمِ

على لسان «أبى عمر الحمّادي» فى مشهد المحاكمة، وفى موضع سخرية، حيث شاء مكر الشاعر أن يظهر بجلاء التناقض الصارخ بين هذا القاضى المتماجن، الخلى، فى موقفه الممالئ للسلطة، وبين موقف البطل العصيب والوضع الذى يتعرض له، فى المحكمة، وما وضعت فيه المحكمة من اختبار دقيق وحرص للحكم فى هذه القضية الشائكة، هنا يبدو «أبو عمر الحمّادي» مفاخراً، بما يحفظ من أبيات الشعر القديم، وفى نفس الوقت يرى أنه من العار أن يقول الشعر برغم قدرته على نظم ، مثلما ينظم أبو تمام وابن الرومى !! .

وأياً ما كان السبب الذى دفع الشاعر لاستبعاد كلمات الحلاج من مسرحيته ، فنحن قد افتقدنا هذه الكلمات بما فيها من حرارة العاطفة، ورمزية التعبير، ونظن أن إدخال بعض هذه الكلمات، وبعض الأبيات الشعرية، وشيئاً من شطحاته كان كفيلاً بإثراء المسرحية بشئ من النزعة الروحية التى امتازت بها حياة الحلاج الصوفى الشاعر .



## هوامش الفصل الرابع

- (١) انظر: نص المحاضرة التي القاها الشاعر في الجامعة الأمريكية بالقاهرة عن تجربته الشعرية سنة ١٩٧٩م في مجلة فصول عدد أكتوبر ١٩٨١م ص ١٨ .
- (٢) حول رحلة صلاح عبد الصبور الفكرية ومصادر شعره ، انظر: صلاح عبد الصبور «حياتي في الشعر» المجلد الثالث من ديوانه ، دار العودة، بيروت، ود. شكري عياد «بين الفلسفة والنقد» «منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة ١٩٩٠م، ود. أحمد عبد الحى «شعر صلاح عبد الصبور الفنائى، الموقف والأداة» هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٨م .
- (٣) ديوان أقول لكم : ص ١٧٣ فى الجزء الأول من ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م، وسنشير إلى هذا المصدر فيما يلى تحت عنوان: ديوان صلاح عبد الصبور.
- (٤) ديوان صلاح عبد الصبور: ص ١٨٣ .
- (٥) الآية ٤٠ من سورة الأحزاب، وانظر: ابن هشام الأنصارى: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق عبد المتعال الصعدي ، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ١٩١ .
- (٦) انظر ديوان صلاح عبد الصبور: صفحات، ١٥٩، ١٧١، ١٧٣، ١٧٩ .
- (٧) المصدر السابق : ص ٢٦٨
- (٨) أبو العلاء المعرى: اللزوميات، تحقيق أمين عبدالمعز الخانجي، مكتبة الهلال، بيروت، ومكتبة الخانجي، القاهرة د. ت، ح ٢ ص ١٢٨ .
- (٩) حول علاقة صلاح عبد الصبور بأعمال جبران، انظر: د. أحمد عبد الحى، شعر صلاح عبد الصبور الفنائى ص ٤٠-٤٨ .
- (١٠) ديوان صلاح عبد الصبور : ص ٤٢ .
- (١١) المصدر السابق: ص ٤٨ .
- (١٢) صلاح عبد الصبور : أصوات العصر ، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م، ص ١٦٧-١٧٤
- (١٣) انظر كتاب صلاح عبد الصبور «على مشارف الخمسين» ، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٧٠-٧٦ .
- (١٤) محمد مهدى الجواهرى: المجموعة الشعرية الكاملة من قصيدة «لبنان يا خمري وطيبى، دار المودج ، ط١، بيروت ١٩٦٨م، ح ١ ص ٣٧ - ٣٨ .
- (١٥) ديوان صلاح عبد الصبور: ص ٢٤٧، ٢٤٨ (من قصيدة أحلام الفارس القديم).
- (١٦) يقارن الدكتور أحمد عبد الحى بين أبيات صلاح عبد الصبور المذكورة هنا وبين تجربة «بليك» بعامة، انظر كتابه «شعر صلاح عبد الصبور الفنائى» ص ٧٨ .
- (١٧) صلاح عبد الصبور : ديوان الإبحار فى الذاكرة، دار العودة ط٢، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢٥-٢٦ .
- (١٨) ديوان الحلاج ص ٥٧، وانظر: أيضاً ص ٢١، وكذا الطواسين ص ١٨ .

- (١٩٩) انظر: جبران خليل جبران «رمل وزيد» ترجمة د. ثروت عكاشة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ٦٣ وكذا ٨٣، ٨٦ .
- (٢٠١) فريد الدين العطار: منطلق الطير، ترجمة د. بديع محمد جمعة ط٣، دار الأندلس ، بيروت، ١٩٨٤، ص ١٩٨ .
- (٢١) الإنجيل: متى ٤ : ٨ - ١١ .
- (٢٢) الإنجيل: متى ١٧ : ١ - ١٠ .
- (٢٣) ديوان صلاح عبد الصبور : ص ١٠ .
- (٢٤) د. مصطفى ناصف: قراءة قصيدة: مجلة إبداع، عدد يناير ١٩٩٢م، القاهرة، ص ٢٠ .
- (٢٥) راجع: ديوان صلاح عبد الصبور ص ١٣ .
- (٢٦) المصدر السابق ص ١٥٣ .
- (٢٧) ظن كثير من النقاد أن صلاح عبد الصبور فقد أباه في سن مبكرة وأن قصيدة «أبى» التي تعد من أوائل قصائده، كانت رثاء لأبيه أو تصويراً لمأساة موته، ولكن صديقه الكاتب القصصى عبد الرحمن فهمى يؤكد أن والد الشاعر قد عاش بعد كتابة هذه القصيدة أكثر من عشرين عاماً. وأن القصيدة، لم تكن إلا تناولاً «موضوعياً» لمأساة الموت، انظر «الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول عدد أكتوبر ١٩٨١ (الشاعر والكلمة) ص ص ٥٦ - ٦٣ وخاصة هامش ١٦ في ص ٦٣ .
- (٢٨) صلاح عبد الصبور «حياتي في الشعر» المجلد الثالث من ديوانه ، دار العودة، بيروت ١٩٨٨م، ص ١٤٧
- (٢٩) ديوان صلاح عبد الصبور ج ١ ص ٣١ .
- (٣٠) المصدر السابق ص ٣١ - ٣٢
- (٣١) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر ص ١٤٩
- (٣٢) ديوان صلاح عبد الصبور : ج ١ ص ٨٦ .
- (٣٣) المصدر السابق ص ٨٦ - ٨٧ .
- (٣٤) شرح ديوان المتنبى: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٨٠م، ح ٣ ص ١٧٧ .
- (٣٥) أبو العلاء المعرى : اللزوميات: (تحقيق أمين الخانجي، القاهرة، ١٣٤٢هـ) ج ١ ص ١٨٨ .
- (٣٦) المصدر السابق ج ٢ ص ٣٠٠ .
- (٣٧) الآية ٦ من سورة الجمعة .
- (٣٨) حياتي في الشعر ص ١٥٩ .
- (٣٩) ديوان صلاح عبد الصبور ج ١ ص ٣١٤
- (٤٠) ديوان صلاح عبد الصبور ج ١ ص ٣١٥ .
- (٤١) المصدر السابق ص ٣١٧ .
- (٤٢) انظر: د. مصطفى ناصف: قراءة قصيدة ص ١٦ من مجلة إبداع (مرجع مذكور) .

- (٤٣) د. عز الدين إسماعيل «الشعر العربى المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية» ص ٣٥٨ .
- (٤٤) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ص ١٣٥ .
- (٤٥) يقول الدكتور عبد الرحمن بدوى ملخصاً فحوى الفلسفة الوجودية: «نحن نحمل عبء وجودنا الرهيب وتنخرط فى سلكه ذى السبعين ذراعاً، دون أن نجد له معنى ولا مبرراً، متقبلين، وقد أسلمنا أنفسنا إلى مصائرنا، مافى الوجود من يأس وقلق وخطيئة وفناء وموت ومخاطرة راضين بأن نحيا فى هذا الجحيم أعنى فى هذا الوجود مع الغير والناس رافعين إلى القمة تلك الصخرة الكبرى التى ماتكاد تقترب من القمة حتى تنهار من عل بأقصى شدة، فتعاود مجهودنا عبثاً فى غير انقطاع شأننا شأن سيزيف كما تزعم أسطورته، وهذه الصخرة الكبرى هى الحياة، هذه المرأة اللعوب الغدارة كما قال نيشته وفى غدرها كل سحرها» دراسات فى الفلسفة الوجودية ص ١٢ .
- (٤٦) صلاح عبد الصبور : المصدر السابق ص ١٣٥ - ١٣٦ .
- (٤٧) السراج الطوسى: اللمع فى التصوف، تحقيق د. عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بالقاهرة، ومكتبة المثنى ببغداد، ١٩٦٠م، ص ٣٦٨ - ٣٦٩ .
- (٤٨) ديوان صلاح عبد الصبور ج ١ ص ٣٦ .
- (٤٩) المصدر السابق ص ٣٧ .
- (٥٠) نفس المصدر ص ٣٩ .
- (٥١) المصدر السابق ص ١٠٦ - ١١٢ .
- (٥٢) نفس المصدر السابق ص ٢٠٦ .
- (٥٣) نفس المصدر ص ٢٨٨ .
- (٥٤) المصدر نفسه ص ٢٨٦ - ٢٨٧ .
- (٥٥) المحاكاة الساخرة Parody هى محاكاة أو تقليد موقف لآخر ، عادة مايكون جاداً ورزينا، حيث يصمم فى شكل هزلى ليسخر منه، أو ينتقده، بإبراز مقطع أصلى من ذلك العمل، انظر: J. R. Harmsworth; Dictionary of literary terms, Op. Cit., P. 84.
- (٥٦) المصدر السابق ص ٢٨٧ .
- (٥٧) محمد بن عبد الجبار النفرى: المواقف والمخاطبات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٢١٧ .
- (٥٨) ديوان صلاح عبد الصبور ج ١ ص ٢٩١ .
- (٥٩) صلاح عبد الصبور «مشارف الخمسين» الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٧ .
- (٦٠) ديوان صلاح عبد الصبور ج ١ ص ٧٨ - ٨٢ .
- (٦١) أبو حامد الغزالي : المنقذ من الضلال، مكتبة الجندي ، القاهرة، ١٩٧٣م، ص ٧٦ .
- (٦٢) منطق الطير : ٢٠٩ .
- (٦٣) المصدر السابق ص ٢١١ .

- (٦٤) نفس المصدر ص ٢١٢ - ٢١٣ .
- (٦٥) صلاح عبد الصبور : ديوان «شجر الليل» ، دار الشروق، الطبعة الرابعة، القاهرة ١٩٨٦م، ص ٥٩-٦١ .
- (٦٦) انظر ديوان صلاح عبد الصبور ج١ ص ٢٦١ ومايتلوها . ويرى الدكتور أحمد عبد الحى أن الشاعر قد تأثر في هذه القصيدة بقصة يوسف الفخرى لجبران خليل جبران (شعر صلاح عبد الصبور الغنائى... ص ٤٤ - ٤٩) .
- (٦٧) صلاح عبد الصبور: حياتى فى الشعر ص ١٨٨
- (٦٨) ترجمه الدكتور عبد الرحمن بدوى ونشره في كتابه «شخصيات قلقة في الإسلام»، وكالة المطبوعات، ط ٢ ، الكويت، ١٩٧٨م، ص ٦١ - ٩١ .
- (٦٩) انظر: صلاح عبد الصبور «حياتى فى الشعر» ص ٢١٩ .
- (٧٠) انظر التذييل الذى كتبه للشاعر لمسرحية مأساة الحلاج في المجلد الثانى من ديوانه المذكور . ص ٦٠٩ .
- (٧١) من حديث للشاعر منشور فى كتاب «قضايا الشعر الحديث» تأليف جهاد فاضل، دار الشروق، بيروت ١٩٨٤م، ص ٢٦٨ .
- (٧٢) تذييل مسرحية مأساة الحلاج ص ٦٠٦ ،
- (٧٣) نيكولسون : فى التصوف الإسلامى وتاريخه ص ١٣٢ .
- (٧٤) ماسينيون: المنحنى الشخصى لحياة الحلاج فى كتاب «شخصيات قلقة فى الإسلام» ص ٦٥ - ٦٦ .
- (٧٥) المرجع السابق ص ٧٥ .
- (٧٦) صلب الحلاج فى بغداد بعد المحاكمة سنة ٩٣٢ م بينما أحرقت «جان دارك» Saint Joan of Arc فى فرنسا سنة ١٤٣١ م .
- (٧٧) ماسينيون : نفس المرجع ص ٧٦ .
- (٧٨) مأساة الحلاج ص ٤٨٤-٤٨٥ .
- (٧٩) يقول د. ماهر شفيق فريد: الحق أن ثمة عنصراً مسيحياً قوياً في تصور الشاعر لمأساة الحلاج ومن هنا كانت المقارنات التى عقدها بعض النقاد بين استشهاد واستشهاد رئيس الأساقفة «توماس بيكيت» فى مسرحية «اليوت» (جريمة قتل فى الكاتدرائية) انظر مقال: «مسرح صلاح عبد الصبور ، ملاحظات حول المعنى والمبنى» مجلة فصول عدد أكتوبر ١٩٨١م، ص ١١٩ .
- (٨٠) مسرحية «مأساة الحلاج» فى الجزء الثانى من ديوان عبد الصبور ص ٤٥٧ - ٤٥٨ .
- (٨١) أخبار الحلاج : نقلاً عن ماسينيون: «المنحنى الشخصى ..» ص ٦٩ .
- (٨٢) قارن الإنجيل «متى» ٢٦: ٢٦ - ٣٠ .
- (٨٣) الحلاج : «الطواسين» ، طبعة دار النديم بالقاهرة، ١٩٨٩م، ص ١٦ .

- (٨٤) ماسينيون : المرجع السابق ص٧٢ - ٧٣ .
- (٨٥) انظر: مثلاً: . Encycl., Brit., Art: Islamic Mysticism, Vol. 9, P. 943 .
- (٨٦) مأساة الحلاج : ص٤٨٦ .
- (٨٧) ديوان الحلاج ص٢٤ .
- (٨٨) مأساة الحلاج ص٤٨٧ .
- (٨٩) ديوان الحلاج ص٣٧ - ٣٨ ، وقارن أيضاً ص٤٤ ، وص٤٥ .
- (٩٠) ديوان الحلاج، ص٥٠ ، وانظر في معنى الفناء ص٤٧ أيضاً .
- (٩١) مأساة الحلاج ص٤٨٠ .
- (٩٢) انظر: مقال ماسينيون المذكور ص٦٩ .
- (٩٣) انظر: ملحق ديوان الحلاج ص٨٧ وتعليق الدكتور الشيبى فى الهامش .
- (٩٤) مأساة الحلاج ص٥٠٨ .
- (٩٥) ديوان الحلاج : ص٤١ .





الفصل الخامس

**عبد الوهَّاب البيَّاتي**

( لا غالبَ إلاَّ الحُبُّ )



# عبد الوهاب البيّاتي

( لا غالب إلا الحب )

« المشوق هو الكلُّ الحيُّ، وأما العاشقُ فهو حجابٌ وهو الميت .  
برماد حريقُ آتَشى وباسمالِ الفقراء  
امسكُ كأسَ شرابي بيدٍ، وبأخرى شَعْرَ حبيبي  
أرقصُ عبْرَ الميدانِ ، .

“عبد الوهاب البيّاتي”

● ارتبط عبد الوهاب البيّاتي (١٩٢٧- ) بوطنه العراق، ومدينته بغداد، برغم النفي، والغربة التي كتبت عليه على مدى سنوات طويلة، ففى بغداد، وفي دار المعلمين العليا، تحديداً، عبر القراءات والعلاقات، وملامسة الواقع الحي، والاحتكاك به، ومن خلال الصبغة الأدبية «بدر شاكر السياب»، و«بلند الحيدري»، و«عبد الملك نوري»، وغيرهم: بدأت مواهب الشاعر تتفتح ، وبدأت تتبلور قيم معينة عن الأدب والفن والحياة بوجه عام، كما ذكر الشاعر في كتابه «تجربتي الشعرية»<sup>(١)</sup>.

وكان ارتباط البيّاتي بالعراق ارتباطاً بالنشأة والحياة والمصير ، وكانت الثورة الدائمة فى نفسه هى مصدر ذلك الارتباط، ففى موطنه كان الواقع والتاريخ يجذبانه بشدة، ومن هناك بدأ الشاعر الذى يسكن بداخله يتألم، ويحاول أن يعبر عما يحس به من ألم، وهو يقول عن تلك الفترة الباكرة من حياته «لقد بدأت معرفتى بالعالم فى الحى الذى نشأت فيه ببغداد بالقرب من مسجد الشيخ عبد القادر الكيلانى وضريحه، وهو أحد كبار المتصوفة. كان الحى يعج بالفقراء والمجنوبين والباعة والعمال والمهاجرين من الريف والبرجوازيين الصغار، وكانت هذه المعرفة هى مصدر الى الكبير الأول»<sup>(٢)</sup> ولقد انطلق الشاعر من واقع معرفته بوطنه العراق ووطنه العربى الكبير، بما فيه من بؤس واضطهاد، فنما فى نفسه الدافع الاجتماعى والسياسى، الذى دفعه للالتزم فى شعره بالدفاع عن الحرية والعدالة، فصار هذا الالتزام القومى هو أهم ملمح ميز حياة البيّاتي وشعره على مدى سنوات طويلة .

● ● ●

لاشك أن الملمح الرومنتيكى ظاهر في ديوان البياتى الأول «ملائكة وشياطين، ولايخدعنا كلام الشاعر عن الرومنتيكين العرب، وأنه لم يستطع واحد منهم أن يلفت نظرهم - هو وأصحابه - وأنه قد تصور «جبران» كاهناً عجوزاً يلبس مسوحاً سوداء أمام جثة هامدة<sup>(٣)</sup>. فديوان البياتى الأول شاهد على تأثره الواسع بعالم الرومنتيكين ومعجمهم وصورهم<sup>(٤)</sup>. ويكفى أن نشير إلى نظرفته للموت، وكيف كان في البداية يطلب الموت، كما يطلبه الرومنتيكيون هروباً، من الواقع، إلى الفردوس المفقود، والعالم الآخر، الذى تتحقق فيه الأحلام والأمانى، عالم الصفاء والحب، والنور والخلود، فيقول فى ذلك الديوان :

ظمآنٌ للموت، وماضِرْنِي      إنْ متُ مَطْوِيّاً على سِرِّي<sup>(٥)</sup>

والحق أن الأثر الرومنتيكى سرعان ماتوارى، وأصبح للبياتى علامته المميزة، إذ صار منذ ديوانه الثانى «أباريق مهشمة» شاعر الالتزام القومى، بلا نظير فى الشعر العربى المعاصر، وأصبح الشاعر حتى في حالات العاطفة الشخصية ومخاطبة من يحب، مهموماً بالناس، وبالوطن، فنراه يخاطب ولده علي:

الرَّيْحُ في المنفى تهب، كأن شيئاً في مات

إنِّي أباركُ، يا صغيري، رغمَ قسوتها، الحياة

هأنا وأنتَ لشعبنا ملك، وإن كَرِهَ الطفلة<sup>(٦)</sup>

ويرى البياتى أن الالتزام إنما هو اختيار حر ينبع من إرادة الشاعر وحرية، وأن هذا الالتزام لايمنى الفرق فى الشهادات السياسية والمباشرة والتقريرية، بل يعنى الرؤية، والرؤية الأمينة القومية للواقع العربى وللثقافة العربية<sup>(٧)</sup>.

ويربط البياتى بين الالتزام والبعد القومى والحضارى للشعر، ويرى أنه إذا فقد الشعر هذا البعد، فقد صار عديم الإنسانية، صار «كوزموبليانى»، أى خلق فرداً غير ملتزم بشئ، ولاتجاه شئ، ثائراً بلا قضية، فهو ضد القيم كلها، لكنه ليس ضد شئ معين<sup>(٨)</sup>.

وحينما قرأ البياتى أشعار «أودن» و «نيرودا» و«إيلوار» و«ناظم حكمت» و«لوركا» و«الكسندريلوك» و «ماياكوفسكى» استوقفه في أشعارهم ماتحملة من جمال، وروعة فنية، وأيضاً ماتحمل من نوع الالتزام الواعى الحى النابع من داخل نفوسهم، ويقول إنه وجد فى أشعارهم كل خصائص بلادهم وقسماتها التى تصل إلى التصور الإنسانى الكامل<sup>(٩)</sup>.

ولكن البياتى كان قد قرأ إلى جانب هؤلاء الشعراء من بلاد العالم المختلفة الشعراء العرب القدماء ، وقرأ أيضاً باهتمام بالغ : الجامى وجلال الدين الرومى، وفريد الدين العطار والخيام، وطاغور، هؤلاء الشعراء الذين عانوا محنة استبطان العالم، ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية من خلال تجربة التصوف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة.(١٠)

فهل كان الالتزام القومى مرحلة فى حياة البياتى، وكانت الصوفية، بما حملته من فلسفة وفكر ورموز، مرحلة أخرى مغايرة، تالية أو سابقة؟ أم كيف استطاع الشاعر التوفيق بين هذا وذاك، وقد يلوح لأول وهلة أن هذا وذاك لا يلتقيان فى عالم دخل من الآلهة، على حد قول الشاعر نفسه ؟

الحق أن البياتى قد استطاع أن يدخل فى الشعر العربى المعاصر، ماسماه النقاد بالصوفية الملتزمة، أو الصوفية الثورية، وقد شرح الدكتور عز الدين إسماعيل هذا المفهوم بقوله: «هذا الموقف الذى تعبر عنه بعض الأعمال الشعرية المعاصرة هو فى صميمه تعبير عن الوجه الجمالى لموقف المتمرد الثورى، وتأكيد لدور الشاعر- والفن بعامة - فى التعبير الثورى القائم، وفى فعل المتمرد الخلاق . إنه الموقف الذى يزاوج فيه الشاعر بين الفن والالتزام. فالفن بطبيعته يرفض الواقع بمقدار ما ينفمس فيه. وحين تتخلى الصوفية عن وجهها السلبى لى تنفمس فى الواقع الذى ترفضه، وتبتعد عنه فإنها تصبح بذلك فناً، تصبح شعراً، إنها تجعل من كشفها وسيلة لتغيير الواقع، وهى تغير هذا الواقع بالكلمة الشاعرة»(١١).

ولقد تأثر البياتى بالنزعة الإنسانية Humanism أو هو آمن بها من دون أن يكون ذلك تقليداً لمذهب معين، فإن جوهر النزعة الإنسانية يكمن فى إدراك الأهمية القصوى والقيمة الكبرى لحياة الإنسان، كل إنسان، وكان البياتى إنسانياً أصيلاً بهذا المعنى، كما كان وجودياً، بتجربته وثقافته، إذ عانى الغربة والنفسى، ووقف يواجه محنة حياته وحيداً، بعيداً عن أرضه ووطنه وإخوانه. وهو يقول «لقد أحسست منذ البداية بغربة الإنسان فى العالم، ثم اكتشفت غربة الفقر ومنفاه، ثم كان على أن أمر بتجربة الإبعاد نفسها لسنوات طوال، ومعاناة أبعادها الثلاثة معاً»(١٢).

وتجربة البياتى وحياته ورؤيته للكون هى تجربة ثورية، وحياته مليئة، بالخبرات والتجارب الحياتية والثقافية، ورؤيته رؤية إنسانية، فهو يرى الشاعر وسيطاً بين الكون وبين الآخرين عن طريق الكلمات، ودائماً يضع البياتى الآخر الإنسانى أمام ناظره فى

رؤيته للكون، وهو لا يبحث عن المطلق، ولا يتطلع إلى السماء، بل إلى الإنسان، في وجوده وثقافته، ومعاناته، فقره ومرضه، يبحث عن الخير والحق والجمال، للبشر المظلومين، والمضطهدين، فهو يقول «الفنان الحقيقي يملك القدرة الفعلية على الاقتراب من الآخر، وملامسته، والحلول فيه، أو التعيين، فالتنمؤج الإيجابي استشرافى قابل على التجديد والعطاء وتخطى نفسه، والحلول فى الآخر والتعيين فى كل مكان بأشكال أكثر نضارة وعدوية»<sup>(١٢)</sup>.

وسوف ندرس البياتى هنا، باعتباره شاعراً فناناً، قرأ التصوف وتأثر بالفلسفة الصوفية فى بعض جوانبها، وكتب عن رجال الصوفية من وجهة ثورية .



وحينما نتوقف عند قضية الحب عند البياتى فلا بد أن نتوقف عند ديوان «ملائكة وشياطين» ففيه نفحة من روح الشاعر، وهو جزء من شعره لم ينكره، بل هو أول ما يطالعنا فى ديوان شعره الكامل. وفى ذلك الديوان الأول يبدو الأثر الرومنتيكى واضحاً جلياً، فى كل قصيدة من قصائده، فى صوره كما فى معجمه وموضوعاته، وهذه الروح الرومنتيكية ليست بعيدة عن الرؤية الصوفية الفلسفية للحب، التى تقابلنا عند البياتى فى أعماله الناضجة، فما أقرب الرؤية الصوفية للحب والعشق، من الرؤية الرومنتيكية، كما لمسنا فى حديثنا فى الفصل الثانى عن الرومنتيكية، وعند محمود حسن إسماعيل، وهو أقوى صوت شعرى أثر فى جيل عبد الصبور والبياتى وأتربهما، ولنقرأ هذا المقطع من قصيدة «إليها» فى ديوان البياتى الأول :

وَتَرُ الْفَنَ نَفْعَةً أَنْتَ فِيهِ	لَمْ تَلْحُنْ إِلَّا بِأَعْمَاقِ قَلْبِي
سَتَمَوْتُ الْأَوْتَارُ وَاللَّحْنُ يَبْقَى	فِي الْإِلْيَالِي يَعِيدُ أَصْدَاءَ حُبِّي
"فَاسْكُبِي رُوحَكَ الْحَنُونَ" بِرُوحِي	لَأَرَى مِنْ صَفَائِهِ وَجْهَ رَبِّي
وَأَغْنِيكَ لِلرَّبِّيعِ قَصِيداً	عَبْقَرِيّاً يَسْبِي الْغَيُومَ وَيُصْنِي <sup>(١٤)</sup>

إنها صلوات فى معبد الحب، تذكرنا بقصيدة الشابى المعروفة «صلوات فى هيكل الحب، وصورة المحبوبة فيها أقرب إلى الإلهة المعبودة، ومع ذلك فالصور هنا غير واقعية ولاهى رمزية فلسفية، بل مستمدة من مخزون الذاكرة، الذى كونه الشاعر بقراءاته الرومنتيكية المعاصرة، فى ذلك الزمان، وهذا لاينفى أن الشاعر قد أحب كثيرات، وأحببته، وأنه فى ذلك العمر الجميل من الشباب الباكر قد عرف النساء، فى عالم

القرية والمدينة، فما يزال حب الصبا الباكر الذى يبدأ بنظرة، وينتهى بقبلة أو بدمعة، يعيش مع الشاعر، أو كما يقول ، مازلت أحمله معى من منفى لمنفى<sup>(١٥)</sup>.

وفى المرحلة التالية، مرحلة النفى والغربة، تتلبس الشاعر حالة الثورة والتمرد والمعاناة الوجودية والسياسية، فأهمل الشاعر الحب، أو الجانب الجنسى وما يتعلق بالمرأة منه، فكما يقول البياتى «فى أشعارى يظهر مفهوم - أو زاوية - أخرى للحب ، حب الأم، والأرض والوطن والإنسان، أما الجنس فقد لا يكون مشكلة مؤرقة بالنسبة للفنان أحياناً»<sup>(١٦)</sup>.

لقد سار البياتى فى رحلته نحو عالم الإبداع، والثورة، ولم يعد يعنيه من عالم الجسد، ما يعنى غيره من المحبين والعاشقين، وإنما صار عشقه لعالم الإنسان، حرية، وخلاصه :

سَابِحِرُ اللَّيْلَةِ ، يَا قَصَائِدِي

مِنْ أَجْلِ عَيْنَيْكَ

إِلَى الْأَبَدِ

وَاحْرِقْ الْجَسَدَ

وَاطَّأ اللَّهَبَ

وَارْكُلْ الْأَصْنَامَ وَالذَّهَبَ<sup>(١٧)</sup>

وأما جانب الحب الإلهى فتتركه الآن لتتحدث عنه حين نتناول أقتمة البياتى من الصوفية كالعطار وابن عربى، والسهورردى. وهناك جانب كبير من شعر الحب عند البياتى ينصرف إلى الرمز للثورة والحرية، وقد يبقى ذلك رمزاً وصورة شعرية، وقد يطفح إلى تعبير مباشر، على لسان الشاعر، كقوله :

أَيُّهَا الثَّوْرَةُ، يَا حُبِّي الْأَوَّلُ، يَا رَايَاتِ الْأَمَلِ الْحَمْرَاءَ<sup>(١٨)</sup>

ونحن مضطرون أن نتجاهل بعض جوانب الحب عند البياتى، لنصل إلى المرحلة التى يمثل فيها الحب قوة كونية، خفية، لاتبيد<sup>(١٩)</sup>، على حد تعبير الدكتور إحسان عباس. وإن كان البياتى يخبرنا أن حبه للمرأة منذ الصبا الباكر قد امتزج بحبه للإنسانية والوطن والثورة<sup>(٢٠)</sup>، فإن العبرة بالنصوص، وهو لم يخترع رموزه الأساسية التى امتزج فيها العشق بالثورة بالنزعة الإنسانية إلا فى مرحلة تالية لمرحلة الشباب الباكر، وكان الرمز المركزى الذى دار حوله موضوع الحب فى شعر البياتى على مدى

سنوات طويلة هو «عائشة» رمزاً للحب الأزلى الواحد الذى ينبعث فيضاً، مالايتأهى من صور الوجود، والذات والوحدة التى تظهر فيما لايتأهى من التعينات فى كل آن .

وعائشة، هى «صبية أحبها عمر الخيام فى صباح حباً عظيماً، ولكنها ماتت بالطاعون، ولم يتحدث عنها على الإطلاق فى أشعاره، أما عائشة التى قدمها البياتى فى أشعاره فهى امرأة أسطورية، وهى باقية على الدوام، على ماهى عليه، ويقول البياتى، إنه لتوضيح هذه الفكرة لابد من الرجوع إلى قصيدة جلال الدين الرومى «المستزاد فى ظهور الولاية المطلقة العلوية، فى ديوان «شمس تبريز، حيث يقول:

يظهرُ الجمالُ الخاطفُ كُلَّ لحظةٍ فى صورة

فيحملُ القلبُ ويختفى

فى كلِّ نفسٍ يظهرُ ذلك «الصديق، فى ثوبٍ جديد

فشيخاً تراه تارةً، وشاباً تراه أخرى

ذلك الروحُ الفوّاص على المعانى

وقد غاصَ إلى قلب الطينة الصلصالية

انظرُ إليه وقد خرجَ من طينة الفخار

وانتشرَ فى الوجود. (٢١)

وتتعدد مصادر هذا الرمز عند البياتى، كما تعدد مصادر شعره من الأساطير إلى التاريخ إلى الشعر العالمى (٢٢)، وغيرها من المصادر ويبقى الأثر الصوفى من بين هذه المصادر هو الأهم لدراستنا. وقد بين لنا البياتى فيما نقلنا عنه أعلاه، أن اسم عائشة مأخوذ من التاريخ حيث يروى أن عائشة هى امرأة أحبها عمر الخيام، وبين النص المترجم من الشعر الصوفى الفارسى، أن ما يحمله الرمز من فكرة الخلود وتعدد الصور مأخوذة من جلال الدين الرومى (١٢٠٧-١٢٧٣م) وهو صاحب الأثر الصوفى الأعظم فى اللغة الفارسية، المعروف باسم «المثنوي المعنوي» وبلغ عدد أبياته نحو ٢٦٠٠٠ بيت من الشعر التعليمى الصوفى (٢٣). وقد آمن جلال الدين الرومى كسائر الصوفية بأن الله هو الموجود على الحقيقة، وسائر الخلق صورة للحق وظل له، ولكنه جعل من الإنسان مخلوقاً خالداً أيضاً، وحاول أن يوجد مصالحة بين هذين المفهومين، مفهوم الوحدة الوجودية، التى ترى الله هو الحقيقة الوحيدة، ومفهوم البقاء والخلود للإنسان نفسه، وهذه المصالحة، كما يقول الدكتور إبراهيم شتا، تقوم على الاعتقاد بأن الله قد وهب



الإنسان شطراً من هذا الوجود الحقيقي «هيزوب» الوجود الظلي في الوجود الحقيقي، كما يذوب النحاس عند تعرضه لصنعة الكيمياء والمقصود بوجود الإنسان هنا هو وجوده الروحي<sup>(٢٤)</sup>. ويعبر جلال الدين الرومي عن فكرة الخلود للإنسان بطريقته المسهبة الرمزية، في آن واحد، كما يفعل ابن عربي، وإن كان ابن عربي، يرى الكون العالم الأكبر والإنسان العالم الأصغر، فإن جلال الدين الرومي يرى الإنسان هو العالم الأكبر، والكون هو العالم الأصغر، وأن سمو الإنسان إنما هو كامن في فئائه المرحلي، فالموت مجرد بداية إلى حياة جديدة أفضل<sup>(٢٥)</sup>. والفناء عنده سبيل إلى البقاء، ويعبر عن هذه الفكرة في المثوى بقوله :

«لقد مُتُّ من الجَمَادِيَّة، وصرتُ فانيّاً، ومُتُّ من النَّماء  
وانقلبتُ حيواناً ومُتُّ من الحيوانية، وصرتُ إنساناً، إذنُ  
فمِنْ أَى شَيْءٍ أخافُ، ومتى نقصتُ من الموت؟»<sup>(٢٦)</sup>

فالموت ليس فناء، بل بقاء وخلود، إنها نفس الفكرة المذكورة، في أبيات مولانا جلال الدين في ديوان «شمس تبريز» التي استند إليها البياتي، وذكرناها، فكرة البقاء في الفناء، أو الخلود، والتعين والتجلى في كل صورة، وهو ماسماه البياتي «الموت في الحياة» وجعله عنواناً على ديوان كامل، أسس فيه رمز عائشة، وكان قد ذكر هذا الرمز من قبل في شعره، في ديوان «الذي يأتي ولاياتي» حيث جعل من قناع الخيام، ومن داخله رمز عائشة، التي هي محبوبة الخيام على الحقيقة، منطلقاً لتجسيد هذه الفكرة، وفي ذلك الديوان تظهر عائشة بصورتها الخالدة التي لاتقبل الفناء، ولكن تقبل التحول والتعين :

عائشة ماتتْ، وهأسفينة الموتى بلا شِراع  
تحطمتْ على صُخور شاطئ الضياع

.....

عائشة ماتتْ، ولكنى أراها تدرعُ الحديقةُ  
فراشةً طليقةً

لاتعبرُ السورَ، ولاتنامُ

الحزنُ والبنفسجُ الذابلُ والأحلامُ  
طعامُها في هذه الحديقةِ السُخْريَّةِ<sup>(٢٧)</sup>

ويصور مولانا جلال الدين الرومي في المثوى، في موضع آخر فكرة البقاء في  
الفناء، بقوله :

فإن سفك دمي ذلك الحبيب الوجه، فإنني أضحي بروحي أمامه راقصاً، لقد  
جرّيتُ الأمر، وموتني في حياتي، وعندما أنجو من هذه الحياة، فهذا هو الثبات:

أقتلونني أقتلونني يا ثقات      إن في قتلى حياة في حياة  
يا منير الخد يا روح التقى      اجتذب رُوحِي وجدُّ لي باللقا  
لي حبيب حبه يشوي الحشا      لو يشأ يمشى على عيني مَشَى<sup>(٢٨)</sup>

أما البياتي فقد صور في قصيدته «عن الميلاد والموت» عائشة معشوقاً لا يبلى  
ولا تطوله الأعراض ، بل يتجسد بعد الموت في كل صورة :

ستعودين مع الميلاد والموت نبيّة  
تشعلين النار في هذي السهول الحجرية  
تبعثين النورس الميت في صمت البحار الآسيوية

.....

ستعودين إلى الأرض التي تخضر عوداً بعد عود  
لتضيء الحجر الساقط في بئر الوجود  
لتموتي من جديد  
لتعودي عشبة صفراء في حقول ورود  
عندليباً في الجليل  
ستعودين ولكن لن تعودي<sup>(٢٩)</sup>

وإذا كان «الخيام» في ديوان «الذي يأتي ولاياتي»، قد ذهب يبحث عن محبوبته  
المفقودة عائشة، كما ذهب «أورفيوس» Orpheus إلى العالم السفلي لاستعادة حبيبته  
المفقودة «يورديسي» Eurdice ، فإن الخيام قد وجد كتاباً ، قرأ فيه :

عائشة ليست هنا، ليس هنا أحد

فزورقُ الأبد

مضى غداً، وعاد بعد غداً

عائشة ليسَ لها مكانٌ  
فهى مع الزمان، فى الزمان  
ضائعةٌ كالريح فى العراءِ  
ونجمةُ الصُّبَّاح فى المساءِ. (٣٠)

وهكذا ضاعت عائشة من يد الخيام، إلى الأبد، كما ضاعت «يوريديسى»، من «أورفيوس». وفى ديوان «الموت فى الحياة»، أخذت عائشة تتعين فى صور متعددة، فى فراشة (رمز الخلود عند قدماء المصريين) وفى حمامة (رمز السلام والبعث فى قصة الطوفان) وفى قصيدة، وحكمة قديمة، وفى صفصافة عارية الأوراق:

عائشة عادتُ مع الشتاء، للبستان  
صفصافةً عاريةً الأوراق  
تبكي على الفراتِ  
تصنعُ من دموعها حارسة الأمواتِ  
تاجاً لحبِّ ماتِ (٣١)

ويتسع رمز عائشة فى شعر البياتى وتتداخل مستوياته، الأسطورية، والصوفية، والوجودية، وتتداخل الحسى الملموس مع المعنوي اللامحدود، والمطلق مع النسبى، وكما صورها مثيلاً ليوريديسى حبيبة أورفيوس المفقودة، صورها كذلك كطائر العنقاء، الخالد، الذى تذهب الأسطورة، إلى أنه يظهر للناس كل خمسمائة عام مرة. (٣٢) وهو يحترق ثم يعود أتم ما يكون شباباً وجمالاً، وعائشة تحترق، وتقوم أكثر قوة وقد عادت إليها الحياة، وتبعث من الرماد بقوة الحب :

أحببته من قبل أن أراه  
من قبل أن تحملني عبْرَ صحاري وطني يداه  
ويعد أن أحببني، أحرقتني هواه  
حلّت بروحى قوة الأشياء  
وانهزم الشتاء  
ذابت ثلوجُ وخشتي  
واستيقظت طفولتي  
كان لها طعمُ الحريق فى فمي، والدمُ والرمادُ (٣٣).

ولأن رمز عائشة مأخوذ من مصادر متعددة، فالشاعر قد يستبدل به أسماء أخرى كخزامي، ولارا، وغيرهما، وقد يجعلها محبوبة حسية مثل عشتار(\*) Eshtar إلهة الحب والحرب، التي تمتاز بالحسية والشبقية، وبالخلود أيضاً، وقد يجعلها مثل «عين الشمس والبهاء، أو «النظام» محبوبة محيي الدين بن عربي، في ترجمان الأشواق، محبوبة جميلة رائعة الحسن، تحمل من الخصائص الروحية ما يجعلها مثلاً للمحبوب المطلق، والذات الإلهية .

وقد يحمل رمز عائشة صورة «الخضر» الخالد، الذي لا يفنى، ويظهر في كل حين، وفي كل مكان، حاملاً الأمل والبشرى، أو منقذاً ومعلماً، وهو القطب، أو الإنسان الكامل، الذي تتجسد فيه الألوهية، وعائشة إذ تتجسد في صورة هذا «القطب» تصبح قادرة على الظهور في أماكن عديدة، ومتباعدة، لا يحدها مكان ولا زمان، وهي تظهر للشاعر بقوة الحب، فيلتقي بها :

لعلَّ نجم القطب  
يصيرُ لي جسراً على نهرٍ جحيم الحبِّ  
فأعبرُ الصحارى  
أمشى وراء ناقتي، والفجرُ قد أُمي إلى بُخاري  
أعودُ منها حاملاً ننزري إلى دمشق  
مطارداً وجائعاً للحبِّ  
أكتبُ فوق سورها معلقاتي العشر<sup>(٣٤)</sup>.

وينشغل الشاعر برمزه الأثير، فيخرج لنا ديوانه الأخير بعنوان «بستان عائشة»، وفيه نرى عائشة الأسطورية، العاشقة، القادرة على الانبعاث والتعين، والحلول في كل صورة:

تتجلى في صورِ شتى  
في أوراق البردي، وفي المنحوتات  
تغري بعبادتها الشعراء  
فيذا ما عبدوها  
صاروا في الحب لها عبداً<sup>(٣٥)</sup>

---

(\*) عشتار ( في السومرية إينانا ) كانت تمبد في معبد أوروك العظيم جنباً إلى جنب مع الإله أنو ، وهي ملكة السماء ، وشخصيتها مبهمه بحكم كونها ربة الحب والحرب ، وهي مثل أفروديت إلهة مرعبة جميلة ، وتظهر في ملحمة جلجامش بشخصيتها القاتمة إلا في لحظة واحدة فريدة ، حيث تظهر رافلة في أبواب البهجة والحب ، وهذا هو المظهر الذي تأثر به البياتي على الأرجح .

إن هذا الجانب من رمز عائشة يحمل معنى الحقيقة المطلقة، ومعنى الأبدية والخلود، وعالم المعنى الذى ينشده الشاعر والصوفى على السواء، وقد يطول بنا الحديث لو حاولنا تتبع رمز عائشة، وكل ما يحمله من جوانب، فهو رمز ثرى في شعر البياتى، ولكننا معنيون هنا بالأثر الصوفى فى هذا الرمز، ولهذا نتوقف عند هذا الحد، لننتقل إلى رموز أخرى كان للصوفية أثر فيها .



وتمثل الرمزية اتجاهاً ظاهراً فى شعر البياتى، وهو يستخدم رموزاً عامة، كالطر والثلج والريح والشمس والفراسة والحمامة، ورموزاً صوفية، كالخرف، والفزالة، والقنديل والخمر، والسر، والطلسم، والنور والنار، والبلبل والوردة، والنأى والقيثار، وقد تأثر البياتى فى هذه الرموز بمصادر عديدة، منها المصادر الصوفية المباشرة كابن عربى، والحلاج، والرومى، والعطار، ومن ناظم حكمت والخيام، ومن مصادر أخرى عديدة .

يمثل «البلبل والوردة» رمزاً من رموز الشعر التركى والفارسى، سواء شعر الحب، أم الشعر الصوفى، وهما رمز العشق، والحب الصادق الخالى من الغرض «وكلمة انتاب الحزن البلبل وسكب دموعه، فإن عشه يصبح شبيهاً بسلة من الورد، وغصن شجرة الورد هو المتكأ الذى يريح عليه البلبل رأسه المصدوع، ويطلق عليه فى الأدب الفصيح اسم «عندليب» أو «هزار» وتستعمل كلمة بلبل فى الأدب الشعبى، ويقال أن البلبل فى القفص كالروح فى الجسم، وأن البلبل محب حرقته نيران الحب. والوردة تشبه فى لونها النار تحرق البلبل فيصبح رماداً، والبلبل هو لون الرماد»<sup>(٣٦)</sup> يقول البياتى فى قصيدة «يوميات العشاق الفقراء»:

ماذا تقولُ الوردةُ الحمراء لببل فى حديقة الشتاء

عانقنى فى الحُلم غطى جسدى المحموم بالورود

وقبلُ الورود

أحسنتُ أن الأرض غطت وجهها بالنور

ووقع المحذور

فيدة امتدت إلى حديقتي، وأحرقت فى نارها الورود

وايقظت من نومها الطيور

وقطراتُ المطر الأحمر والزلال والبروق<sup>(٣٧)</sup>

فالبلبل هو العاشق والوردة معشوقة، واللقاء بينهما احتراق في نار الحضرة، فإذا اقترب العاشق من المعشوق احترق بنار العشق، وقد اشتهر هذا العشق بين الوردة والبلبل الولهان، حتى ذابا في العشق ثملاً من كمال العشق. وقد جعل «فريد الدين العطار» في «منطق الطير» من البلبل عاشقاً للوردة، مشغولاً بها حتى فنى فيها وحمل أسرار العشق:

«قال : ختمتُ على أسرار العشق؛ لذا أمضي ليلى كله،  
الهجُ بالعشق، نواحُ الناي بعضُ حديثي، ورنين القيثارة  
الخفيض أهاتي، البساتين غاصّةٌ بصيحاتي ..  
ولما كان معشوقي في بداية الربيع ينثر على الدنيا أريجَ  
عطره، فيه تكتملُ سعادة قلبي،  
ويطلعه أتلخّص من اضطرابي؛ لذا فإن أحداً لا يدركُ  
أسراري، أمّا الوردة فهي المدركةُ أسراري بلا ريب.  
وهكذا أصبحتُ في عِشقِ الوردة مستغرقاً، حتّى فنيتُ  
عن نفسي فناءً مطلقاً»<sup>(٣٨)</sup>.

والبلبل عند البياتي هو العندليب، وهو العصفور والطائر، وحياته، ولقاؤه بالوردة هو دليل وجود العشق، بكل معانيه الإنسانية والإلهية، الرمزية والحقيقية، وموته موت الحب وذهابه منهزماً أمام الطفيان والاستعمار والنهب والتدمير. وأما إذا قتل وقد انفرس جناحه في الوردة، فهذا هو «الفناء» في المعشوق والوصول إلى الحضرة، والشهادة التي يطلبها العاشق :

وَجَدُونِي عِنْدَ يَنَابِيعِ النُّورِ قَتِيلًا، وَفَمِي بِالنُّورِ الْأَحْمَرِ وَالْوَرْدِ  
الْجَبَلِيَّ الْأَبْيَضَ مَصْبُوغًا، وَجَنَاحِي مَفْرُوسًا فِي النُّورِ<sup>(٣٩)</sup>

ويرتبط الطائر (العندليب - البلبل) عند البياتي بالحب الخالد، الذي يتجدد دائماً مهما احترق أو مات، فهو قادر على التحول والتمين، والبقاء والخلود، وارتباطه بالوردة، يحمله بالمعاني الصوفية، برغم أن الاحتراق والعودة للحياة يجعله كطائر العنقاء Phoenix أو طائر الرعد الذي يحترق ثم يقوم من رماده خلقاً جديداً، وهذا يجعله كمائشة رمزاً للعشق والحب الخالد<sup>(٤٠)</sup>.

أما الناي، فقد اعتاد البياتي استخدام لفظ القيثارة في أعماله الأولى، دون أن يحمله أى إحياءات رمزية، فكانت القيثارة كناية عن الشعر نفسه، ثم استخدم رمز الناي لأول مرة فى قصيدته الطويلة «مرثية إلى ناظم حكمت» :

«أصغِ إلى النّاي يئنُّ راوياً....»

قال جلال الدين / النارُ في الناي/ وفي نواجع المحب/ والحزين

الناي يحكى عن طريق طافح بالدم

يحكى مثلما السنين<sup>(٤١)</sup>

هذه القصيدة كتبت بعد وفاة ناظم حكمت، الشاعر التركي، سنة ١٩٦٢، وقد ضمن البياتي، فى قصيدته، الجملة الأولى، وهى افتتاحية الكتاب الأول من مثنوى مولانا جلال الدين الرومى، وهى عبارة عن أنين الناي شوقاً إلى الغاب أو أنين الروح شوقاً إلى الجنة، ونحن لانستطيع أن نقطع هل قرأ البياتي أجزاء من المثنوى المعنوى للرومى فى ترجمتها الإنجليزية.<sup>(٤٢)</sup> أم قرأ ترجمة الكتاب الأول من «مثنوى» التى أصدرها الدكتور محمد عبد السلام كفافى حوالى ذلك التاريخ .

وكما تداخل فى رمز البلبل والوردة المصدر الصوفى، والمصدر الأسطورى، كذلك اتحد فى رمز الناي والقيثار المصدر الأسطورى فى أسطورة «أورفيوس»، بالمصدر الصوفى، عند المولوى، فيقول البياتي فى قصيدة «هبوط أورفيوس إلى العالم السفلى» :

وينامُ الناس فى أسحارها دونَ قبور

كالعصافير على حائط نور

وأنا أحملهم فوقَ جبيني من عصورٍ لعصور

ارتدى أسماهم، انفخُ فى ناي الوجود<sup>(٤٣)</sup>

فكما كان أورفيوس<sup>(٤٤)</sup> Orpheus يعزف على أوتار قيثارته فيجذب المستمعين، ويجذب الوحوش المفترسة، والطيور والأشجار والصخور، وجد جلال الدين الرومى أن الموسيقى «أنين الناي والرياب» هى السبيل إلى حقيقة العشق، والعشق هو المحرك لكل إنتاجه الأدبى، وهو أعظم مافى الوجود، وإذا كان ناي الرومى، يمثل تطلع الروح إلى الجنة عن طريق العشق، فإن أورفيوس، قد استطاع بعزفه على قيثارته، وبسحر موسيقاه أن ينسى المذبذبين فى «هاديس» آلامهم، ثم إن الأورفية Orphism كان لها جانب دينى صوفى أيضاً ومن تعاليمها أن الجسد هو سجن الروح ، وقد وحد البياتي بين

الصوفية الوثنية اليونانية، وبين الصوفية الإسلامية ببراعة فى قصيدته المذكورة، وفى مواضع أخرى من شعره<sup>(٤٥)</sup>.

والقيثار الذى يحمله العاشق هو دليله إلى المحبوب أو إلى الله، به يستطيع أن يرحل فى مدن العشاق، وأن يبحر نحو المطلق ونحو الأبدية والفردوس معتمداً على دليل صادق، يهتدى بناره فى رحلته :

اللَّهُ وَالْقِيثَارُ فِي لَهْفَتِي / إِلَيْهِمَا أَوْقَدْتُ نَارَ الدَّلِيلِ

.....

العاشقُ الأعْمى بقيثاره/ يرسلُ خلفَ الليلِ هذا العويل<sup>(٤٦)</sup>

أما رمز الخمر فقد حمل عند البياتى البعد الصوفى فى مواضع عديدة، وقد وردت عنده ألفاظ الخمر، والسكر والخمارة، وحانة الأقدار، والذوق، والكأس والمدام، ونحوها من المفردات الدالة على هذا الرمز، وفى مرحلة مبكرة (١٩٦٠) كتب متأثراً بعمر الخيام «ثلاث رباعيات» قال فى الأولى :

رايتُ فى المنام

محبوبتي عارية، ترقصُ فى كأسٍ من المدام

أردت أن أشربه، لكنني غرقتُ فى الكأسِ وفي الظلام

لأنني كنتُ مغنيَ صاحبِ الجلالةِ السلطان<sup>(٤٧)</sup>

فريط بين المحبوبة (= الحقيقية أو الحرية) وبين كأس المدام التى هى بمثابة الوسيلة التى يستعين بها على الوصول إلى المحبوبة، ولكن الاتصال بالسلطان والعمل فى بلاطه حال دون ذلك الوصول، وإذن فكما تكون الموجودات أو «السوى» حاجزاً بين الحق والخلق، كذلك يكون النفاق والتوسل بالمدح والرياء حاجزاً بين الشاعر والثورى وبين الوصول إلى هدفه المنشود، الحرية والثورة، والحقيقة المنشودة، ويضيع الطريق، ويتيه السالك فى ظلام دامس، بسبب ذلك الحجاب. وفى الرباعية الثالثة يكون السيف وسيلة الشاعر لامتلاك المحبوبة؛ لأنه عرف كيف يقاوم السلطان، فصارت الصهباء توصل إلى حال من المحبة والمثل أمام الحضرة من دون حجاب :

وضعتُ قلبي فى إناءٍ، ووضعتُ السيفَ فى إناء

محبوبيتي امتلكتُها، تقطرُ من شفاها الصهباء

صدحتُ بالغناء

لأنني قتلتُ صاحبَ الجلالةِ السلطان<sup>(٤٨)</sup>



وكما كانت الكأس والحانة في طريق الثورة والحقيقة والحرية رمزاً صوفياً، كانت كذلك في طريق الحب، ففي «الموت في الحب» تظل المحبوبة تتشمل لناظري الشاعر، تراوده عن نفسها، ثم تهرب منه، وهو يتبعها :

أتبعُ موتي في زحام الشَّارع الطويل  
هاهي ذي ترقصُ في كأسٍ من المَدَام  
عاريةً تحت سماء الليل والأنغام  
تغازلُ الظلال

تقول لي تعالى<sup>(٤٩)</sup>

ودائماً ترتبط الخمرة بالأنغام، كما يرتبط الطقس الصوفي المولوى بالسماع والطرب، وعند الصوفية غالباً، وكذلك يرتبط السكر بالفناء في حانات الشراب قديماً وحديثاً، والخمارة هي موطن اللقاء، وهو رمز للحضرة والمثل أمام المحبوب، وقد تكون على خلاف المعتاد، دليل الصحو، لا السكر، فحينما يعود العاشق من الموت، يكون اللقاء في الخمارة :

أعودُ من مَمْلَكةِ الموتِ إلى الخَمَّارة<sup>(٥٠)</sup>

«والصحو والسكر بعد الذوق والشرب»<sup>(٥١)</sup> كما يقول صاحب الرسالة القشيرية، وقد وصف البياتي حاله، في «قصائد حب إلى عشتار» قائلاً :

مَنْ تُرى ذاق - فجاعت روحه - حلوَ النبيذ  
ورواى القارة الخضراء والمطاطد والعاج وطعم الزنجبيل  
وعبير الورد في نار الأصيل  
ورأى اللُة بعينيه، ولم يملك على الرؤيا دليل  
فأنا في النوم واليقظة من هذا وذاك  
دُقتُ، لَمَّا هبطت عشتار في الأرض ملاك<sup>(٥٢)</sup>

وسيظل الشاعر في حال الذوق والشرب، لكنه لا يصل إلى الرى أبداً، «فمن قوى حبه تسرمد شربه»<sup>(٥٣)</sup> وأى حب قادر على البقاء والخلود أكثر من الارتباط بتلك المحبوبة ؟

كَلَمَّا مَاتَتْ بَعْضُ بَعْثَتْ  
قَامَتْ مِنَ الْمَوْتِ وَعَادَتْ لِلظُّهُورِ<sup>(٥٤)</sup>

ويرتبط بالعشق رمز آخر هو «السُرّ»، فحينما يقترب العاشق من الحضرة قريباً شديداً، ينكشف الحجاب ويمكن له أن يلمس «السُرّ» ويعرفه، وقد يورد الشاعر ذلك المفهوم في حديث حسى عن المحبوب لايبعد عن الرمزية الصوفية، وارتباطه بـ «الجبل»، يوضح أنه مأخوذ من رمزية التجلى والحضور والمشاهدة :

واقتربت يداه من وردة ال.....

ثفرو من تميمة النهدر

ومسه النور بأقداسه

وباح للعاشق بالسُرّ

وصاح فوق الطور مستنجداً<sup>(٥٥)</sup>

و«السُرّ» هو «الطلسم»، كما يسميه العطار، وهو يخفى وراء كنز المعانى، ويكتب البياتى عن «الطلسم» أيضاً :

أحرقني بوق العشق، صغيراً

أحرقني الصمت، الطلسم، السحر

الأسود في قاع مدينتنا/ مصباح علاء الدين

انين الأشجار المقتولة في السرداب<sup>(٥٦)</sup>

فما يزال الشاعر في هذه الرحلة من حياته وشعره، يشعر بالحاجة دائماً إلى «المعرفة»، وإلى الفوص في عالم المعنى، وما يزال الواقع الأليم يعذبه، كما عذبت صرخات الصوفي بذكر الله، وكما تعذب بأخبار الحلاج المصلوب، وكما يعذبه القهر والاستبداد، ويمثل السطر التالى من نفس القصيدة، هذا العذاب بألوانه الثلاثة التى عاناها الشاعر وما يزال يعانىها :

أحرقني البؤس/ الضوء/ التجوال<sup>(٥٧)</sup>

فالقهر، وعالم النور والمعنى، والغربة، هو الثالوث الذى يمثل الطلسم الذى يحار الشاعر فيه، ويذوب في العشق الكونى بحثاً عن مفتاح سر ذلك الطلسم المغلق أبداً لاينكشف له سر، ولكن الشاعر لايكف عن البحث عنه والاحتراق بناره .

وتمثل «إرم العماد»، تلك المدينة الأسطورية ، التى لم يخلق مثلها في البلاد كما أخبر عنها القرآن الكريم، رمزاً صوفياً، يقول البياتى «لقد غرقت إرم العماد ، أو مدينة العشق

آلاف المرات فى البحر، وعادت إلى الظهور، وكلما بعدت أبطأ المحبون فى سيرهم إليها،  
وكلمات اقتربت هرعوا مسرعين إليها،<sup>(٥٨)</sup>.

ولم يذكر البياتى مدينة العشق «إرم العماد»، إلا وذكر ذلك الفقدان، والفرق  
( = الغياب ) :

رَبَّاهُ طَالَتْ غُرْبَتِي رَبَّاهُ

وغرقت عَبْرَ اللَّيَالِي «إِرْمُ الْعِمَادِ»<sup>(٥٩)</sup>

فإِرم تمثل الفردوس المفقود، والحقيقية الغائبة التى يبحث عنها الشاعر دوماً .



وأخيراً نتناول أهم ملمح من ملامح البعد الصوفى عند البياتى، وهو تناول  
للشخصيات الصوفية، وقد اصطنع البياتى، لتناول تلك النماذج، تقنية جديدة فى  
الشعر العربى ، امتاز بها، وإن وجدت عند غيره من الشعراء العرب المعاصرين، تلك هى  
تقنية «القناع» The Mask ويعرفه الدكتور إحسان عباس «بأنه يمثل شخصية تاريخية -  
فى الغالب - يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر  
الحديث من خلالها»<sup>(٦٠)</sup>.

وقد اختار البياتى شخصيات كثيرة استخدمها «قناعاً» فى شعره على مدى سنوات  
طويلة، وقد عمد إلى ذلك، وقدم لنا تفسيراً لهذا التوجه فى شعره قائلاً «حاولت أن  
أقدم «البطل النموذجى» فى عصرنا هذا وفى كل العصور (موقفه النهائى) وأن أستبطن  
مشاعر هذه الشخصيات النموذجية فى أعماق حالات وجودها، وأن أعبر عن النهائى  
واللانهائى، وعن المحنة الاجتماعية، والكونية التى واجهها هؤلاء، وعن التجاوز  
والتخطى لما هو كائن إلى ماسيكون»<sup>(٦١)</sup>.

وأهم الأقنعة الصوفية التى تحدث البياتى من خلالها العلاج، وابن عربى، وفريد  
الدين العطار، وجلال الدين الرومى، والسهروردى، وعمر الخيام.

وبرغم ما فى قناع عمر الخيام من ملامح صوفية كرمز الخمر، والنور، والحديقة،  
فإننا لن نقف عنده طويلاً كقناع صوفى؛ لأن البياتى ركز فيه على ما عرف عن الخيام  
من البحث الدائب فى الوجود والعدم، وهى مشكلة وجودية وإنسانية عميقة ودائمة  
الحضور فى فكر كل إنسان مرهف وكل عالم وشاعر وأديب مفكر، وقد جسد الخيام  
مشكلة الوجود والعدم فى رباعياته الشهيرة، ونجد البياتى مهتماً جداً بهذا الجانب عند

الخيام وإن أدخل فيه ما ليس منه، كالهجاء السياسى ونحوه، مما جعل التداخل واضحاً بين الخيام ولوركا، وغيرهما من الأقنعة التى تناولها البياتى فى شعره.

وقد ركز البياتى على الهجاء السياسى فى محاكاته الموازية Pastiche أو معارضته<sup>(٦٢)</sup> لرباعية الخيام الشهيرة حسب ترجمة فيتزجيرالد<sup>(٦٣)</sup> : Fitzgerald :

Abook of verses under neath the Bough,  
Ajug of wine, a loaf of Bread - and thou  
Besid me singing in the Wilderness  
Oh, Wilderness were Paradise enow!

يقول البياتى فى ديوان «الذى يأتى ولاياتى»:

عديدة أسلابُ هذا الليل فى المغارة      جماجمُ الموتى، كتابُ أصفر، قَيْثَارَةٌ  
فَقْشٌ على الحائطِ، طَيْرٌ مَيّتٌ، عِبَارَةٌ      مَكْتُوبَةٌ بالدمِّ فوقَ هذه الحِجَارَةِ<sup>(٦٤)</sup>

وديوان «الذى يأتى ولاياتى»، جعله الشاعر سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية، والشاعر هنا يتقلد قناع الخيام، ويعارض رباعيته تلك، لكن الرباعية الأصلية موضوعها الحب، والمعارضة فى هذه القصيدة موضوعها الهجاء السياسى، فاستبدل الشاعر المغارة (المغلقة كالسجن) بالقفار (المفتوحة على الأفق) والكتاب الأصفر (البالى المزيف) بديوان الشعر، والطير الميت برغيف الخبز، كما أن نيسابور فى هذه القصيدة ليست هى الجنة التى تحدث عنها الخيام فى رباعيته، وإنما هى مدينة ذات وجه شاحب مقهور . .

ولقد ظل الخيام واقعاً فى منطقة الشك بين الكفر والإيمان، ومتلبساً بالحيرة حول الاختيار، وحول القدر وحول معنى الحياة وجداوها، وقدم البياتى تسع رباعيات فيها مايشبه الخلاصة لفكر الخيام ورؤيته، فيقول فى الرباعية السادسة :

لا بد أن نختار

أن نقبضَ الريحَ وأن ندورَ الأصفار

أن نجدَ المعنى وراءَ عبَقِ الحياة

فالعيشُ فى هذا المدارِ المغلقِ انتحار<sup>(٦٥)</sup>

وتؤرق الخيام مشكلة البعث، والعودة بعد الموت، فيعبر عن حيرته إزاءها . يقول البياتى فى الرباعية الثامنة :

نعود، من يدري ، ولانعود

لأمنّا الأرض التى تحملُ فى أحشائها جنين هذا الأمل المنشود

وعمق هذا الحزن والوعود

تحومُ حولُ نارنا فراشةُ الوجود<sup>(٦٦)</sup>

ثم قدم البياتى ديواناً كاملاً هو ديوان «الموت فى الحياة، جعله الوجه الآخر لتأملات عمر الخيام فى الوجود والعدم وفيه يؤسس رمز عائشة تأسيساً نهائياً، وقد تناولناه فيما مضى من هذا الفصل.

وتعد قصيدة «عذاب الحلاج» (١٩٦٤) أول قصيدة قناع ابتدعتها البياتى ولهذا سنقف عند قناع الحلاج أولاً، والحلاج قتل بسبب شطحاته الصوفية أو بسبب آرائه السياسية والاجتماعية، وهذان الجانبان، جانب الثورة وجانب الشهادة بسبب العشق الإلهى، هما الجانبان المثيران فى شخصية وحياة الحلاج ومأساته .

فى قصيدة البياتى «عذاب الحلاج، ستة مقاطع ، فيبدأ المقطع الأول «المريد، بصوتين يتداخل أحدهما فى الآخر حتى نجد صعوبة فى الفصل بينهما، ولا بد أن يكون صوت المريد شبيهاً بصوت البياتى، فهو لا يطمئن إلى هذا السكون البادى على الشيخ الصامت، وتستبد به الحيرة إزاء هذا الصمت، فيسأل عن الطريق، الذى يراى له أن يعضى فيه نحو الهدف المنشود :

مِنْ أَيْنَ لِي وَنَارِهِمْ فِي أَبَدِ الصَّحَرَاءِ

تَرَاقَصَتْ وَأَنْطَفَأَتْ

وَهَإِنَّا أَرَاكَ فِي ضِرَاعَةِ الْبُكَاءِ

فِي هَيْكَلِ النُّورِ غَرِيقاً تَكَلَّمُ الْمَسَاءُ<sup>(٦٧)</sup>

وتبدو حيرة المريد هنا بعد أن انهزم الثوار أو كادوا، فقد طاردهم السلطان وأبعدهم عن بغداد، وهاهو الشيخ سجين صامت لا يملك إلا البكاء، وفى المقطع الثانى «رحلة حول الكلمات، فى الليل ومن داخل السجن تظهر مواجيد الحلاج وابتهالاته التى يختلط فيها دمع المحب بدموع وآهات الثورى المنتكس، والمضروب عليه حصار السجن فيحيره ماوقع فيه، ويذكر حبه وعشقه، فيخاطب المحبوب :

يامُسْكِرِي بحبّه / محيّرِي بقريه / يامفلق الأبواب  
الفقراءُ منحوني هذه الأسمال / وهذه الأقوال  
ثم يطلب الحلاج الموت :

فقد لي يديك عبر سنوات الموت والحصار  
والصمت والبحث عن الجنود والأبار  
ومزق الأسداف، وليقبل السيّاف<sup>(٦٨)</sup>

وفى المقطع الثالث «سيفساء» لون من الهجاء السياسى، عن طريق السخرية من  
مهرج السلطان، وفى هذا المقطع غلب الأصل (البياتى) على القناع (الحلاج) وفى نهاية  
المقطع نرى هذا المهرج يأتى سائلاً عن أسطورة «أبو الهول»، أو اللفز الذى كان يلقيه  
على من يدخل مدينة طيبة، ثم يمضى راوياً، كان ياماكان. وفى المقطع الرابع وهو  
مشهد المحاكمة، يبدو الحلاج ثورياً فحسب، يصرخ فى وجه السلطان، جبان، وأما قوله  
بالحلول وصيحته، أنا الحق ( = أنا الله )، وقوله مافى الجبة إلا الله، فقد استبدل  
بها قوله :

توحدت / تعانقت/ وباركت - أنت أنا  
تعاستي / ووَحشتي .

ويدين الحلاج نفسه، بذكر الفقراء التمسين، وذكر السلطان، وشهود الزور:

حوّلي يحومون، وحوّلي يرقصون، إنّها وليمة الشيطان

بين الذئاب

وإذن فالحلاج يدين نفسه أمام المحكمة بالاعتراف بأنه لايرضى عن الظلم  
الاجتماعى والاستبداد السياسى، ويرفض الفقر والتعاسة، ويقف أمام قضاته وحيداً،  
كتب عليه الموت، الموت الذى هو خلاص له، مكتوب عليه، فساعة الإعدام هى فجر  
الخلاص كما كان صلب المسيح هو الخلاص له وللبنائسين المستضعفين فى الأرض  
(حسب رؤية الأناجيل) لذلك كان المقطع التالى هو «الصلب» وفيه تبدو الحيرة على  
الحلاج، ويظهر الأصل (البياتى) مفطياً على القناع، فالحلاج يذكر قاطعى الطريق ،  
والبرص والعميان والرقيق، ويشغله أمر الفقراء كما يشغله ماهو مقبل عليه من لقاء  
الله . ولكنه فى النهاية يطلب هذا اللقاء .

فافتح لي الشباك، مدّ لي يديك آه

ولانغفل الإشارة إلى الأثر المسيحي في هذا المشهد والمشهد السابق، حيث يذكر الشاعر: الخلاص والصلب والمائدة والعشاء الأخير، وهذا الربط بين المسيح والحلاج يذكرنا برؤية «لويس ماسينيون»، ويأثر هذه الرؤية في مسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج»، كما أوضحنا في الفصل السابق .

وأخيراً يأتي المقطع السادس «رماد في الريح»، وفيه إصرار على الثورة والاستمرار في الحياة برغم الموت والحرق وبرغم العذاب، والقتل، تبقى الحرية، وجذوة النار، فالإلى الأبد، ستنمو من سماء الحريق ومن الأوصال بذور تثبت منها الأشجار، أشجار الحرية والعدل والثورة على الظلم والاستبداد :

أَوْصَالُ جِسْمِي أَصْبَحَتْ سَمَاد / فِي غَابَةِ الرَّمَاد  
سَتَكْبُرُ الْغَابَةُ ، يَامَعَانَقِي / وَعَاشِقِي / سَتَكْبُرُ الْأَشْجَارُ  
سَنَلْتَقِي بَعْدَ غَدْرِي فِي هَيْكَلِ الْأَنْوَارِ  
فَالزَّيْتُ فِي الْمَصْبَاحِ لَنْ يَجْفَأَ ، وَالْمَوْعِدُ لَنْ يَفُوتَ  
وَالْجَرْحُ لَنْ يَبْرَأَ ، وَالْبَذْرَةُ لَنْ تَمُوتَ

ويلفت النظر في بناء هذه القصيدة بعض التشابه مع مسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج»، ففي المسرحية بدأ القسم الثاني بعنوان «الموت، في السجن، وفيه يلتقي الحلاج بسجينين، ويدور حوار بينهم حول العذاب الروحي، والفساد السياسي، والثورة، والحب الإلهي والمواجيد، والمنظر الثاني من هذا القسم تتم فيه المحاكمة وهذان الشاهدان من المسرحية يقابلهما في القصيدة ثلاثة مقاطع هي (٢ - رحلة حول الكلمات ٣ - فسيفساء ٤ - المحاكمة) أما المقاطع الأول والخامس والسادس، فيقابلها في المسرحية الجزء الأول بعنوان «الكلمة، وفيه اللقاء مع المريد، وفيه مشهد الصلب، وهو يحوى النهاية التي جعلها عبد الصبور في مشهد الصلب نفسه (وهو مشهد يظهر في بداية المسرحية) أما البياتى فقد جعل بعد الصلب ، حرقاً وتذرية للرماد في الريح، وعلى أية حال فقد كتب البياتى قصيدته في القاهرة<sup>(٦٩)</sup> وفي نفس العام الذى كتب فيه عبد الصبور مسرحيته، وبرغم هذا التشابه بينهما وتواطؤهما على الكتابة في نفس الموضوع في نفس العام، فإننا لانقطع بتأثر أحدهما بالآخر .

لقد قدم البياتى رؤية ثورية أراد أن يثبتها عن طريق قناع الحلاج في هذه القصيدة، وواضح أن التركيز فيها كان موجهاً نحو جانب الثورة والتمرد أكثر مما اتجه

ناحية الشهادة والعشق والمواجيد، والفناء والحلول، وعلى العموم لم يكن البياتي بدعاً في رؤيته الثورية للحلاج، فقد اتفق معه في ذلك كثيرون ولاسيما ماسينيون الذي سبقه وكتب عن صيحة الحلاج «أنا الحق»، يفسرها بأنها صرخة ثورة.. أشعلت نار ثورة الأتراك، فهي صيحة كونية وليس فكرة سكونية (استاتيكية).<sup>(٧٠)</sup> ولكن استخراج ذلك المفهوم للثورة من شطحات الحلاج، وصيحته وأقواله، أمر مختلف عما فعله البياتي في قصيدته، ولهذا لاتجوز المقارنة بينهما، ولكن البياتي قدم هذه الرؤية الكونية لشطحات الحلاج في قصيدة «مرأة، لقناع، في ديوانه الأخير «بستان عائشة، بعنوان «الشاعر» يقول فيها :

أشعلَ في أضفاده النار/ وقال لسجون الأرض أن تنهار  
باحٌ بسرِّ حبه الفاجع للأمطار/ وعندما استشهدَ في  
هياكل النور في المعراج/ أودع في قصيدة رماده  
صار ضريحاً غامضاً يُزار<sup>(٧١)</sup>

وبقي أن البياتي قد ساهم في إعادة إحياء ذكر الحلاج في العالم العربي، بعد أن خمدت نار حريقه، بألف عام ونيف، بصرف النظر عن قيمة عمل الحلاج الثوري، إن صح على الإطلاق أنه ثائر ومناضل .

والقناع الثاني «للسهروردي» (شهاب الدين يحيى بن حبش) المقتول سنة ٥٨٧هـ، ويسميه تلميذه الشهرزوري «أخو الحلاج»، لما بينهما من تشابه في المذهب، وتكرر النصوص الحلاجية عند السهروردي لارتباط حالته بحالة الحلاج.<sup>(٧٢)</sup> وقدمه البياتي في قصيدة قناع بعنوان «صورة للسهروردي في شبابه، نشرها في ديوانه «مملكة السنبلة»، ويقول البياتي «تناولت السهروردي كشخصية غير مكتملة حين كان في شبابه وكانت كتاباته آنذاك قليلة، أما بعد ذلك فلم يثر اهتمامي». <sup>(٧٣)</sup> فما الذي امتاز به السهروردي في شبابه، فلفت نظر البياتي إليه ؟

يبدو أن «جوع» السهروردي للمعرفة، ونهمه الشديد للاطلاع، وانتقاله من مكان لمكان بحثاً عن المعرفة هو مالفت البياتي في شخصية السهروردي في شبابه، ولهذا بدأ قصيدته عنه على النحو التالي :

لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مَدَاداً لِلْكَلِمَاتِ لَصَاحَ الشَّاعِرُ يَارِي،  
بَفِدِّ الْبَحْرِ وَمَا زِلْتُ عَلَى شَاطِئِهِ أَحْبُو، الشَّيْبُ عَلَا رَاسِي  
وَأَنَا مَا زِلْتُ صَبِيّاً لَمْ أَبْدَأْ بَعْدُ طَوَافِي وَرَحِيلِي<sup>(٧٤)</sup>



ويغيب قناع السهروردي ذلك العيب الذي وقع فيه البياتي في كل الأقتعة، ألا وهو ظهور البياتي نفسه، وهو الأصل، من خلف القناع، بل ظهور شخصيات أخرى قد يكون بينها وبين القناع شبه أو علاقة، ويتكرر هذه السمات والملامح تبدو الأقتعة متداخلة متشابهة، ولا يبقى من شخصية صاحب القناع نفسه إلا النزر اليسير الذي يميزه عن سواه . ففي قصيدة السهروردي هذه يقابلنا الخيام، وقد قرن السهروردي نفسه به، في السكر والحب، والمعرفة، ويقابلنا الحلاج شهيداً، يحاول السهروردي أن يتمثله رائداً، في طريق الشهادة:

«فإذا نُحِرَ الحلاجُ وأصبحَ في تاريخِ العشق شهيداً،  
فأنا لم أبداً عُرْسَ دمي حتى الآن» .

وبرغم ما أثر عن السهروردي من شعر يصور فيه العشق والشوق إلى المطلق، ولا سيما قصيدته الحائية المعروفة، ومطلعها :

أَبْدَأُ تَحِينَ إِلَيْكُمْ الْأَرْوَاحُ      وَوَصَّالَكُمْ رَيْحَانُهَا وَالرَّاحُ (٧٥)

فإن حديث البياتي عن هذا الجانب في قناع السهروردي جاء أقرب إلى صورة الخيام . وأما حديثه عن الرحيل نحو أرض الفردوس، وما يرمز إليه الشوق والرحيل من مغادرة الروح للجسد، والعودة إلى السماء، فإن ذلك أقرب إلى فلسفة السهروردي حقاً، وقد صور البياتي في المقطع السادس من القصيدة تلك الرغبة في الرحيل نحو الشرق، بلاد الحكمة القديمة، والفلسفة الإشراقية، فقد اعتبر السهروردي، زرادشت وغيره من فلاسفة الشرق آباءً روحيين له، في مذهبه الفلسفي الصوفي، أو الحكمة الإلهية Theosophy ، ففي هذا المقطع تقابلنا مفردات مثل: الصين، الهند، التبت، الصحراء... إلخ، وكلها مفردات تدل على ذلك التوجه الروحي، نحو الشرق وعالم الغموض والسحر، وعالم الفلسفة الشرقية (الإشراقية) كما أن هذا المقطع من القصيدة لا يبعد كثيراً عن الروح السائدة في مقطوعة من شعر السهروردي القليل المعروف لنا، صور فيها وحدته، وعزمه على الرحيل، فقال:

أَقُولُ لَجَارَتِي وَالْذَّمْعُ جَارِي      وَلِي عَزَمُ الرَّحِيلِ عَنِ الدِّيَارِ  
دَرِينِي أَنْ أَسِيرَ وَلَا تَنُوحِي      فَإِنَّ الشَّهْبَ أَشْرَفُهَا السَّوَارِي

إلى أن يقول :

وَيَبْدُو لِي مِنَ الزُّوَرَاءِ بَرْقُ      يَذْكُرُنِي بِهَا قُرْبُ الْمَزَارِ  
إِذَا ابْصُرْتَ ذَاكَ النُّورَ أَفْتَى      فَمَا يَنْدُرِي يَمِينِي مَنْ يَسَارِي (٧٦)

ويتعجل البياتى موت قناعه، برغم أنه قصد - كما قال - أن يصور حالة وجودية، لأن يقدم تفصيلاً عن حياة السهروردي :

يسقطُ رأسى مقطوعاً فى طَبَقِ السلطان

وأنا لم أبدا رحلةَ عُمْري حتى الآن<sup>(٧٧)</sup>

والأهم أن هذا القناع لم يقدم من السهروردي، الصورة التى نتوقعها لشاب طموح متوقد الذكاء، متطلع للمعرفة، يُدِلُّ بنفسه، راحل دائماً لطلب المعرفة، فهذه صورة السهروردي فى شبابه، والتى لم نتبينها بالوضوح والقوة التى ظن البياتى أنه صورها فى قصيدته .

أما الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربي (ت ٦٣٨هـ) فقد توقف عنده البياتى كثيراً، وتأثر به تأثراً واضحاً، وهو يحكى لنا قصته مع كتب ابن عربي ويصور انبهاره به، وبحياته قائلاً «ذات يوم فى القاهرة خطر لى أن أتصفح الفتوحات المكية من جديد، فأصببت بمس شعري، هرعت إلى إعادة شراء ترجمان الأشواق والفتوحات المكية ..... أعدت قراءة ابن عربي قراءة واعية ممتعة، كنت أحس بارتياح شديد وأنا أنتقل من كلمة إلى كلمة ومن صفحة إلى صفحة. كانت عيني تلتهب وأنا أنتقل بين الصفحات وجدت ضالتي فتوقفت. شعرت أنى دخلت عالم ابن عربي»<sup>(٧٨)</sup>.

ويبلغ الوجد بالبياتى مداه، فيركب الطائرة من القاهرة إلى دمشق قاصداً زيارة قبر ابن عربي فى ضاحية الصالحية، حيث يقع القبر عند سفح جبل قاسيون، وهناك يهيا له أنه رأى أمام القبر محبوبه ابن عربي، «عين الشمس والبها»، أو النظام تلك الفتاة الرائعة الحسن، التى رآها ابن عربي فى مكة تطوف حول الكعبة، وكتب ابن عربي فى هذه المحبوبة شعره الخالد فى ترجمان الأشواق، وقال إنه يرمز بها للذات الإلهية، وبجمالها للجمال الخالص المطلق، وقد تعينت «عين الشمس» أمام ناظرى البياتى عند القبر فى واحدة من الزائرات للقبر، وكان محصول الرحلة الحسية والروحية، قصيدة «عين الشمس»، أو تحولات محيى الدين بن عربي فى ترجمان الأشواق، وهى قصيدة قناع، فقد هيئ للبياتى أنه هو وابن عربي شخص واحد، وأن الفتاة التى رآها عند قبر ابن عربي هى عين الشمس، محبوبه ابن عربي، وكتب البياتى قصيدته وهو فى هذه «الحال»، من النشوة الروحية، واقفاً فى أسر العاشق الأكبر ابن عربي، فماذا قدم البياتى فى قصيدته ؟

قسم البياتى قصيدته إلى ثمانية مقاطع، ولم تظهر شخصية ابن عربى صاحب القناع فى بعض المقاطع على الإطلاق، وتبدو مختلفة بغيرها فى مقاطع أخرى، وفى المقطع الأول نرى الأثر الواضح لديوان «ترجمان الأشواق»، ومقدمته النثرية التى تفسر الرمز المقصود من الغزل بهذه المحبوبة، فكما قال ابن عربى:

كلُّ ما اذكُرُهُ مِنْ طَلَلٍ	أو رُبُوعٍ أو مَغَانٍ كلُّ مَا
أو خَلِيلٍ أو رَحِيلٍ أو رُبَى	أو رِياضٍ أو غِيَاضٍ أو حِمَى
أو نَسَاءٍ كاعباتٍ نُهَدِ	طالعاتٍ كشموسٍ أو دُمَى
كلُّ ما اذكُرُهُ ممَّا جَرَى	ذكُرُهُ أو مثْلُهُ أنْ تَفْهَمَا
صِفَةً قدسِيَّةً علويَّةً	اعلمتُ أنْ لصدقي قَدَمَا
فاصْرَفِ الخاطرَ عن ظاهرها	واطلبِ الباطنَ حتَّى تعلما <sup>(٧٩)</sup>

قال البياتى :

«فكلُّ شاردٍ وواردٍ اذكُرُهُ، عنها اكنى واسمها اعنى  
وكلُّ دارٍ فى الضحى أندبُها ، فدَارُها أعنِى»<sup>(٨٠)</sup>

وفى المقطع الثانى، برغم حضور رموز ابن عربى كالبرق والسحاب والغزالة والنور والمرعى، فإن تلك الغزالة أو المحبوبة إنما هى صورة من محبوبة «أورفيوس» Orpheus أعنى زوجته «يوريديسى» Eurydice التى ذهب إلى العالم السفلى لاسترجاعها، وقد أخذ يعزف على قيثارة أنغامه الشجية المطربة العذبة، وهناك استمع له كل من فى العالم السفلى، فصرف عنهم همومهم، وأطربهم بموسيقاه كما طرب لها كل الموجودات من صخور ونبات وطيور ووحوش، ولكن العاشق المنكوب خاب سعيه، وهوت حبيبته مرة أخرى فى الجحيم.<sup>(٨١)</sup> وهنا فى هذا المقطع تتداخل صورة الغزالة المرموز بها للمحبوبة الإلهية، عند ابن عربى، بمحبوبة أورفيوس، وهذا الملمح داخل فى العنوان إذ يذكر الشاعر التحولات: Metamorphosis أو مسخ الكائنات، وهو عنوان كتاب أوغيد Ovidius الذى وردت فيه أسطورة «أورفيوس»، والذى تحول إلى حجر فى نهاية القصة، فالتحول أو إعادة التعيين والخلق، إنما هى فلسفة مشتركة بين الأورفية Orphism وبين بعض المذاهب الهندية والصوفية، وليس ابن عربى بعيداً عن هذه التأثيرات، ولكنه يمتاز بمذهب وحدة الوجود، الذى يفسر الوجود بما يناهى الثائية والتعدد، وإنما الخلق والحق شئ واحد، فالموجودات كلها تعينات وصور الحق ، كما قال ابن عربى فى تفسير

رمزه، أو قل رموزه العديدة فى شعره، وأما محبوبة أورفيوس، فتروى الأسطورة أنها قد هوت فى الجحيم بعد لدغة أفعى فتحولت إلى شبح ، والصورة التى قدمها البياتى فى المقطع الثانى من القصيدة تصور مأساة هذا العاشق التمس :

.....

وصاحبُ الجلالة / أهدى إليَّ بعدَ أن كاشفنى غزاةً  
لكننى أطلقتها تعدو وراء النُّور فى مدائن الأعماق،  
فاصطادها الأغرابُ وهى فى مراعى الوطن المفقود  
فسلَّخوها قبل أن تُذبحَ أو تموت/ وصنعوا من جلدها  
زيابَةً ووترًا لعود  
وهانا أشدهُ فتورقُ الأشجارُ فى الليل ويبكى عندليبُ  
الريح/ وعاشقات برَدَى المسحور .

وتستمر القصيدة فى تقديم نعمة الفقدان والموت، وفى المقطع الخامس لمحة من الهجاء السياسى أو «التنفيس»، عن آلام الغربة، يبدو فيها البياتى ماثلاً وأما ابن عربى فيختفى نهائياً، وكذلك المقطعان السادس والسابع، تطفح فيهما نعمة الأسى والحزن للغربة والفقد والحصار التى يعانى منها الشاعر (وقد كان بعيداً عن وطنه العراق فى تلك السنوات). وفى المقطع الثامن يعود الشاعر بقناعه إلى جبل قاسيون ودمشق والغزاة رمز الحب الخالد، لكنه لا ينسى نفسه ومآتانيه من تعاسة بسبب الغربة والأسوار المضروبة بينه وبين وطنه وأهله، فيقول على لسان قناعه فى نهاية القصيدة :

يأسفنُ الصَّمْتُ ويادفأتر الماء وقبضُ الرِّيح  
موعدنا ولادةً أخرى وعصرٌ قادم جديد  
يسقط عن وجهى وعن وجهك فيه الظلُّ والقناع  
وتسقطُ الأسوار

وينسى البياتى الحب الإلهى فى هذه القصيدة التى كان ينبغى أن يكون عمودها المكين، وأساسها الأول، ثم يستدرك على نفسه فى قصيدة تالية، ليكتب هذا السطر الشعري :

لَمْ أَجدَ الْخَلاصَ فى الْحُبِّ لَكِنِّى وَجَدْتُ اللَّهَ<sup>(٨٢)</sup>

ويقول الشاعر إن هذه الصرخة جاءت متأخرة، وكان يجب أن تكون في قصيدة ابن عريى، لأن هذه الصرخة تعبر عن ابن عريى في موقفه النهائي من دعوته إلى الحب<sup>(٨٣)</sup>.

ويبدو أن هذا الأمر قد نتج عن تسرعه في كتابة القصيدة، فلم يعن فيها بالجانب الأساسى عند القناع من ناحية، وأدخل معه رموزاً وأساطير ماكان أغناه عن تضمينها فى القصيدة، ولاسيما أن ابن عريى، وعالم الحب عنده أغنى من غيره كثيراً كما يعترف الشاعر نفسه، ويبقى أن عيوب القناع عند البياتى واحدة، تتكرر فى كل أقنعتة، وأهم هذه العيوب هى رقة القشرة الدرامية، ويبدو أن النظر إلى قناع ابن عريى على أنه العاشق الثورى الذى يعيش الحرية السياسية والاجتماعية للإنسانية جمعاء، ستكون وجهاً من وجوه التفسير لهذه القصيدة، ولكننا هنا قد عنيانا به كقناع صوفى، وأظن أن الشاعر قد اعتد بهذا الجانب ولكنه كان أكثر وفاءً لأسلوبه هو وظروفه هو، فلم يظهر ابن عريى كعاشق وصوفى كبير أحبه الشاعر وهام بأعماله .

وهناك شاعران من شعراء الفرس المتصوفين قدمهما البياتى فى شعره، هما العطار النيسابورى، وجلال الدين الرومى، والأول هو صاحب كتاب «منطق الطير» الذى تكرر ذكره واقتبسنا منه كثيراً من النصوص هنا، وقد كتب البياتى عنه قصيدة «مقاطع من عذابات فريد الدين العطار» وفيها يركز على العشق والسكر، ورمز الخمر، ولذا جاءت صورة الخيام متداخلة مع صورة العطار فى هذه القصيدة، فعندما نقرأ قوله :

ماكنتُ أعرى جُرْحِي في الحضرة لو لم أفقد عائشة  
في حان الأقدار/ ماكنت أبوح بسرى للنجم الثاقب لولاك  
لا غالب إلا الخمار، فناولني الخمر ووسدني تحت الكرمه  
مجنوناً، ولتبحث عن ياقوت فمي تحت الأفلاك.<sup>(٨٤)</sup>

ويتمثل لنا الخيام، ومحبوبته عائشة، والحانة والشراب، ولانجد أثراً للعطار، إلا ظلالاً خفيفة، تليق بكل صوفي لبالعطار وحده، ويبقى الخيام وحده ماثلاً فى قول البياتى:

لنْ أَهْزَمَ حَتَّى آخَرِ بَيْتِ اكْتَبَهُ، فَلْنَشْرَبْ فِي قُبَّةِ هَذَا  
الليل / الزرقاء  
حتى يدركنا الليلُ الأبدى، ونغفو فى بطن الغبراء

إن هذه الرؤية المتشائمة، التي تركز على عبث الحياة، والعدم الذي ينتظر الإنسان بعد نعيم الوجود، ويأسه من البقاء والخلود، كل ذلك بعيد عن رؤية العطار، وعذابه فعذابه ناشئ من محاولته الوصول إلى الحضرة والفناء في ذات الحق، والبقاء في معيته، لا اليأس من تحقيق هذا الوصول، كما صور الأمر البياتي في قصيدته، وقدم البياتي معارضة للقول المأثور «لا غالب إلا الله»، بقوله «لا غالب إلا الخمار»، كذلك ذكر البياتي في نفس القصيدة معارضة لقول الحلاج «ما في الجبة إلا الله»، بقوله «ما في الجبة إلا الإنسان». وهو قول مستخرج من معارضة العطار في منطلق الطير القول بالحلول، إذ يقول «فحاشى لله أن تقول: أنا الحق؟.. وكيف يكون المستغرق حلولياً؟»<sup>(٨٥)</sup> فالعطار يقول بالفناء ووحدة الشهود، ولا يقول بالحلول والاتحاد كما قال الحلاج .

وكما كان ابن عربي، العاشق الأكبر، وعالم الحب عنده هو أهم ما يميزه، فإن العشق يمثل عند العطار أهم ما في العالم، وهذه الصورة لاتبدو بهذا الوضوح في قصيدة البياتي، إذ دخل في قناعه من عند غيره ماجعله مختلطاً متداخلاً مع سواء على نحو ما لاحظنا في قناع ابن عربي .

وأخيراً يأتي قناع مولانا جلال الدين الرومي، وقد ذكرنا من قبل تأثر البياتي به في فكرة الخلود، والبقاء في الفناء، وفي رمز الناي، وقد أدخل البياتي كلام جلال الدين الرومي بنصه، وضمن صورته في قصيدة قناع عن ناظم حكمت<sup>(٨٦)</sup> وفي قصيدة «المجوسى»، تبدو الصورة من بداية القصيدة كصورة «الموئوى»، يحمل كأس الخمر، منتشياً، يرقص على أنغام الموسيقى في حلقات الدراويش التي ينتظم فيها «الموئية» :

سَكَبُوا فَوْقُ ثِيَابِي الْخَمْرَ، عَرِدْتُ مِنَ الْحُبِّ، وَرَاقَصْتُ

الْفَرَاشَاتِ وَعَانَقْتُ الزُّهُورَ<sup>(٨٧)</sup>

ويعود البياتي ليقدم قصيدة عن «الرومي»، هي «قراءة في ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي»، وفيها نصادف الناي الباكي، والسكر، وأسما الفقراء، وكلها من رموز الرومي، وعلامات تدل عليه، ونرى صورة «الموئوى» معبرة عن هيامه وغيابه عن نفسه، منتشياً بكأس الخمرة، والرقص على أنغام الموسيقى، يطلب الموت، فناءً وعشاقاً، وحنيناً إلى لقاء المحبوب (الحق) والفناء فيه:

المعشوقُ هو الكلُّ الحيُّ، وأما العاشقُ/ فهو حجابٌ وهو الميتُ

برمادٍ حريقٍ اتَّغَشَّى وبأسما الفقراء/ أمسكُ كأسَ شرَّابى بيدٍ،

وياخرى شَعَرَ حبيبي/ أرقصُ عبْرَ الميدان/ في أحشائي نارٌ  
لا تخبو، فلماذا لا تحرقني النار؟/ هاأنذا أضعُ الكفنَ الأبيضَ  
والسيفَ أمامك/ فلتضربْ عُنُقِي وأنا سكران<sup>(٨٨)</sup>.

ولقد نجح البياتي في قناع الرومي ، لأنه عرف كيف يجعل القناع مقتصرًا على صاحب القناع، مظهرًا جانب العشق، ووحدة الوجود، في قصيدة رائعة، ظهرت فيها واضحة رائعة صورة الشاعر العظيم جلال الدين الرومي صاحب المثنوى المعنوي وشمس تبريز .

واتفق البياتي مع الرومي في بعض الصور التي تعبر عن الطفيان والاستبداد بأنواعه، فقد دأب جلال الدين الرومي في كتابه الكبير «مثنوى» أن يتعرض لقضية الطفيان، وحرية الإنسان ، واستقلاله، والتزامه الخلقى، ومن ذلك قصصه الطويلة عن فرعون وجبروته وطفيانه، فلفرعون وأمثاله ذكر متكرر في شعر البياتي، ولربما كان هذا الجانب هو أهم ما يميز الصوفية الملتزمة التي تمثلت عند البياتي أحسن تمثيل، باعتباره شاعراً ثورياً وملتزماً ومتأثراً بالصوفية تأثراً عظيماً في ذات الوقت.



## هوامش الفصل الخامس

- (١) راجع: عبد الوهاب البياتي: تجرّيتي الشعرية، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣م، ص٢١ .
- (٢) المصدر السابق : ص٢٢، ٢٣ .
- (٣) راجع: البياتي: تجرّيتي الشعرية ص٢١ .
- (٤) انظر مثلاً: قصيدة أحلام الشاعر، في الديوان ج١ ص١٢٠-١٢٢ وقصائد المبير المسحور، وظلمآن، والعطر الأحمر، وإلى ساهرة، وهي نفس عناوين قصائد محمود حسن إسماعيل في أغاني الكوخ .
- (٥) البياتي: الديوان : الطبعة الرابعة، دار العودة، بيروت، ١٩٩٠م، ج١ ص١١٠ .
- (٦) الديوان : ج١ ص٢٤٠ .
- (٧) حديث البياتي مع جهاد فاضل في كتاب : قضايا الشعر الحديث ص٢١٥ .
- (٨) انظر: عبد الوهاب البياتي، ومحيي الدين صبحي: البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا ، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٩٠م، ص١٤ .
- (٩) انظر تجرّيتي الشعرية، ص٢٥ - ٢٦ .
- (١٠) المصدر السابق : ص٢٥ .
- (١١) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ص٤١٤ .
- (١٢) تجرّيتي الشعرية: ص٢٨ .
- (١٣) عبد الوهاب البياتي ومحيي الدين صبحي: البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا ص٨٠ .
- (١٤) ديوان عبد الوهاب البياتي : ج١ ص٦٩، ومايتلوها .
- (١٥) تجرّيتي الشعرية : ص٨٥ .
- (١٦) المرجع السابق: ص٣٠ .
- (١٧) الديوان : ج١ ص٤١٦ .
- (١٨) الديوان ج٢ ص٢٢٩ .
- (١٩) انظر كتاب: اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص١٨٩ .
- (٢٠) تجرّيتي الشعرية : ص٨٧ .
- (٢١) عبد الوهاب البياتي: تعليق في آخر ديوان الموت في الحياة ط٢، ١٩٧٩، دار العودة بيروت، وقد حذفه الشاعر من الطبعة الرابعة .
- (٢٢) يرى «فيدريكو أريوس» وهو من المتخصصين في دراسة البياتي، أن البياتي قد تأثر في ديوانه «الموت في الحياة» الذي أسس فيه رمز «عائشة» بالشاعر الأنجلو أمريكي «إليوت» في قصيدته الشهيرة الأرض اليباب "The West Land" راجع: فيدريكو أريوس: مفهوم مختلف للقصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي، ترجمة حامد أبو أحمد، مجلة الشعر ، عدد ربيع ١٩٨٩م، القاهرة، ص٦١ .
- (٢٣) راجع : Encyclopaedia Britannica: Op. Cit, Vol. 9, p. 944 .



- (٢٤) انظر: مقدمة د. إبراهيم الدسوقي شتا للترجمة العربية، الجزء الثالث من : مثنوى، مولانا جلال الدين الرومي، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م، ص١٣، ١٤ .
- (٢٥) د. إبراهيم الدسوقي شتا: المرجع السابق ص١٧ .
- (٢٦) مولانا جلال الدين الرومي: مثنوى، ج٢ ص٣١١ .
- (٢٧) الديوان ج٢ ص٧١-٧٢ .
- (٢٨) مولانا جلال الدين الرومي: مثنوى، ج٢ ص٣٠٦ م الترجمة العربية، ويقول المترجم أن الشعر فى المتن بالعربية، أما البيت الأول فمن شعر الحلاج وقد تصرف فيه المؤلف (ديوان الحلاج ص٢٤) .
- (٢٩) الديوان : ج٢ ص١٨٩-١٩٠ .
- (٣٠) ديوان البياتي : ج٢ ص٨٠ .
- (٣١) الديوان: ج٢ ص١٣٥ .
- (٣٢) انظر: د. عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٣م، ص١٦٧ .
- (٣٣) الديوان : ج٢ ص١٢٩ .
- (٣٤) الديوان ج٢ ص٢٥٧ .
- (٣٥) البياتي: ديوان بستان عائشة ط١، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٩م، ص٢٢ .
- (٣٦) د. عبد الحميد يونس : معجم الفولكلور ص٨٩ .
- (٣٧) الديوان: ج٢ ص٢٥٠ .
- (٣٨) فريد الدين العطار: منطق الطير ص١٨٨ .
- (٣٩) الديوان ج٢ ص٣٩٣ .
- (٤٠) انظر المواضع التالية من الديوان ج١ ص ٨٣، ٩٢، ٤٧٧، ٤٨٤، ٤٨٦، ٤٩٠، ج٢ ص٢٠٦، ٢٠٧، ٢١٩، ٢٥٧، ٣٣٨ .
- (٤١) الديوان ج١ ص٤٨٥ .
- (٤٢) ترجم المستشرق الإنجليزى الكبير نيكولسون «المثنوى المعنوى» فى ثمانية مجلدات (١٩٢٠-١٩٤٠) راجع : Encyclopaedia Britannica, Op. Cit., Vol. 9, p. 944.
- (٤٣) الديوان ج٢ ص٢٠٣ .
- (٤٤) حول أسطورة أورفيوس راجع : Robert Graves: The Greek Myths, Penguin Books , London, 1960, p. 111-115 .
- وأوفيد: مسخ الكائنات، ترجمة د. ثروت عكاشة، هيئة الكتاب القاهرة ط٢، ١٩٨٤م، ص٢٣٩ ومايليها .
- (٤٥) راجع الديوان ج٢ ص٣٠٩، ٣٢٣، ٣٢٤، ٤٥١ .
- (٤٦) الديوان ج٢ ص٣٠٤-٣٠٥ .
- (٤٧) الديوان : ج١ ص٤٢٢ .
- (٤٨) الديوان : ج١ ص٤٢٢ .
- (٤٩) الديوان : ج٢ ص١٤٧ .

- (٥٠) نفس المصدر ص ١٤٧ .
- (٥١) القشيري (عبد الكريم بن هوازن): الرسالة ج١ ص ٢٣٨
- (٥٢) الديوان : ج٢ ص ٢٠٨ .
- (٥٣) القشيري: المصدر السابق ج١ ص ٢٣٩ .
- (٥٤) الديوان : ج١ ص ٢٠٩ .
- (٥٥) الديوان : ج٢ ص ٣٢٥ ..
- (٥٦) ديوان : بستان عائشة: قصيدة الطلسم ، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٨١-٨٣.
- (٥٧) بستان عائشة: ص ٨٣ .
- (٥٨) عبد الوهاب البياتي : تجربتي الشعرية ص ٩٣ .
- (٥٩) الديوان : ج٢ ص ٨١، وأيضاً ص ٨٥ .
- (٦٠) د. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٥٤ .
- (٦١) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية ص ٤١ .
- (٦٢) مصطلح Pastiche يعادل المصطلح العربي القديم «معارضة» أو نقائص، حول تعريفه راجع J. R. Harmsworth; Dictionary of literary Terms, p. 48.
- (٦٣) أثبت النص الإنجليزي لهذه الرياعية من ترجمة فيتزرالد (ط٢، سنة ١٨٨٣م وعددها ١٠١ رياعية) ولها عدة ترجمات عربية لأحمد رامى (ترجمها من الفارسية)، ووديع البستاني (وقد ترجمها من طبعة فيتزرالد ١٨٦٨ وهي الطبعة الثانية) أما بدر توفيق فقد ترجم النص المذكور هنا على النحو التالي: ديوان شعر تحت غصن شجرة،/ زجاجة من النبيذ، رغيف خبز/ وأنت إلى جانبي في القفار نغنى/ آه، إن القفار وقتئذ تكون جنتنا (بدر توفيق، رياعيات الخيام، ط١، أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٩م ص ٣٦).
- (٦٤) الديوان ج٢ ص ٨٧ .
- (٦٥) الديوان ج٢ ص ٩٦ .
- (٦٦) الديوان ج٢ ص ٩٦ - ٩٧ .
- (٦٧) الديوان ج٢ ص ٩ - ١٨ .
- (٦٨) قارن مع «ديوان الحلاج» ص ٢٤، وماسبق من ١٩٤ .
- (٦٩) راجع رواية البياتي حول ظروف كتابة القصيدة وكيف ولدت وهو يتجول في حي الحسين بالقاهرة، في: ينابيع الشعر والرؤيا ص ٦٦ - ٦٧ .
- (٧٠) انظر رأي ماسينيون في : الإنسان الكامل في الإسلام ترجمة وتحقيق د. عبد الرحمن بدوي، ص ١٢١ .
- (٧١) بستان عائشة ص ٥٥، وانظر أيضاً ص ٥٤، ٣١ من نفس الديوان .
- (٧٢) راجع: د. عبد الرحمن بدوي: شخصيات قلقة في الإسلام ص ١٢٢-١٢٣ .
- (٧٣) البياتي: في كتاب البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا ص ٧٠ .
- (٧٤) الديوان ج٢ ص ٤٢٥ ومايليها .
- (٧٥) نقلاً عن: سامي الكيالي «السهروردي» (نوايغ الفكر العربي) القاهرة، ١٩٦٦م، ص ١٠٢ .

- (٧٦) سامى الكيالى: المرجع السابق ص ١٠٤ .
- (٧٧) الديوان ج٢ ص ٤٢٨ .
- (٧٨) راجع : ينابيع الشعر والرؤيا ص ٦٨-٦٩ .
- (٧٩) ابن عربى: ترجمان الأشواق ص ١٠ - ١١، وراجع ماسبق في المبحث الرابع من الفصل الأول .
- (٨٠) الديوان ج٢ ص ٢٣٨ ومايتلوها .
- (٨١) راجع: أوفيد : مسخ الكائنات ص ٢١٩ - ٢٢١ من ترجمة د. ثروت عكاشة، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م. ص ٢١٩ - ٢٢١ و د. لويس عوض: نصوص النقد الأدبى ص ٢٦٥ ومايتلوها .
- (٨٢) الديوان ج٢ ص ٢٤٤ .
- (٨٣) راجع: البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا ص ٦٩
- (٨٤) الديوان ج٢ ص ٤١٤ - ٤١٥ .
- (٨٥) فريد الدين العطار: منطلق الطير ص ٢١٢ .
- (٨٦) الديوان ج١ ص ٤٨٥ .
- (٨٧) الديوان ج٢ ص ٢١٥ .
- (٨٨) الديوان ج٢ ص ٤٥١ ومايتلوها .





الفصل السادس

**محمد الفيتوري**

( الدرويش المتجول )



# محمد الفيتوري

## ( الدرويش المتجول )

«في حضرة مَنْ أهوى عبثت بي الأشواقُ  
حدقتُ بلا وجهٍ ورقصتُ بلا ساقٍ  
عشقي يُفني عشقي وفنائِي استغفراقُ  
مملوكك لکنِّي سلطان العشاق،  
محمد الفيتوري»

● نشأ الشاعر محمد الفيتوري ( ١٩٣٠ - ) في مدينة الإسكندرية، وقد كانت مدينة ذات طابع «كوزموبوليتاني»، يكثر الأجانب فيها عن المعتاد. وكان الفيتوري (الأسمر القصير) يحس بغربة وحزن وانفراد، في ذلك المجتمع الذي عاش فيه، ولم يحس بالانتماء إليه، وكان لتلك الحالة الوجودية، التي تعذب بها، وحمل ثقل وطأتها على نفسه منذ صباه الباكر، أثر بالغ في شعره، فمئذ ديوانه الأول، وهو يئن تحت وطأة الإحساس بالألم والغربة والحزن، وكان إحساسه بالدمامة والزوجة، مبالغاً فيه إلى حد العذاب، فصور نفسه في صورة مؤلمة:

دميمٌ .. فوجهُ كائي به... دخانُ تكثفَ ثم التحمُ  
وعينان فيه كارجوحتين .. مثقلتين بريح الألم  
وانفُ تحدر ثم ارتمی ... فبان كمقبرةٍ لم تتم  
ومن تحتها شفةٌ ضخمةٌ ... بدائيةٌ قلما تبتسم<sup>(١)</sup>

وانصرف الشاعر نحو ذاته زمناً ثم نحو قارته السوداء بناسها وتاريخها، وآلامها، فانشغل بهموم القارة الأم «أفريقيا»، فحملت دواوينه عناوين: أغاني أفريقيا، واذكريني يا أفريقيا ثم عاشق من أفريقيا. فارتبط الشاعر بأفريقيا ارتباطاً واضحاً بحكم لونه الأسمر، وبحكم كونه سوداني، وبحكم توجهه نحو قارته بشعره كله .

نشأ الشاعر في أسرة ارتبطت بالتصوف، فهو ابن شيخ من شيوخ الطريقة الأسمرية في التصوف<sup>(٢)</sup>، وقد تحدث الشاعر عن التجربة الصوفية عنده فقال «إن

التجربة الصوفية، بالنسبة لى، جزء من كيانى.. لقد عانيتا قبل أن اولد، فقد كان والدى أحد كبار رجالاتها، وعانيتا طفلاً وصبياً، وقبل أن أعرف الشعر،<sup>(٣)</sup> وكتب على الفيتورى أن يعانى الغربة والترحال، فقد عاش فى مصر ولبنان، وعمل فى إيطاليا وزار كثيراً من البلدان العربية ناهيك عن موطنه وبلد آبائه «السودان» ، فكان راحلاً أبداً، كالصوفية وال دراويش وأهل الطريق .



وإذن فكما حمل الفيتورى عبء الانفراد والوحدة والإحساس بالألم الناتج عن اللون الأسمر، حمل بذوراً صوفية كانت أسرته قد توارثتها، كما عاش الفيتورى فى عصر كانت الرومنتيكية فى أوجها، ولهذا يعد الملمح الرومنتيكى عنده ملمحاً أصيلاً، بحكم طبيعة الشاعر، المغترب، المتوحد، الحزين، وبحكم العصر الذى نشأ فيه .

وحينما أصدر الفيتورى ديوانه الأول «أغاني أفريقياء» (١٩٥٥م) لفت النظر إليه بشدة لسببين، الأول: أنه بحديثه عن نفسه على ذلك النحو الجارح كان قد فتح جرحاً دامياً بقسوة وإصرار لم يمهدها فى الشعر العربى منذ قرون، والثانى: أنه بما أثاره من قضايا الإنسان الأفريقى وعذابه وتخلفه ووقوعه فريسة للنهب الاستعمارى والتفرقة العنصرية، بل العبودية والرق، فقد جذب إليه بشدة أنصار المدرسة الواقعية فى الشعر العربى، فكتبوا كثيراً فى الإشادة بشعره الواقعى. ولم يكن هذا الاهتمام بالاتجاه الواقعى فى شعر الفيتورى افتعلاً، بل كان منطقياً ومقبولاً، لكن الذى يلفت النظر أن الفيتورى لم يهمل الجانب الرومنتيكى فى شعره هذا الذى تلقفه الواقعيون بالفرح والسرور، بل على العكس، لقد أدخل الفيتورى نفسه فى زمرة الرومنتيكيين، وهام بعالمهم وراح يتغنى بهم، وبموافقهم، ويزور قبورهم، ويكتب فى مناسبات رحيلهم القصائد. وقد أكد بعد ذلك فى حديثه عن شعره، أنه تأثر بهم تأثراً عظيماً، فهم آباؤه الذين أنجبوه شاعراً، وقد أشار إلى دور الرومنتيكيين الأوائل، أعنى المهجرين، فى تكوينه الشعرى فقال «على صفحات الأعداد القديمة من مجلات «أبولو» والإمام، والمقتطف، واللطائف المصورة، والمجلة الجديدة، التقى بجبران خليل جبران، ونسيب عريضة، وفوزى معلوف، وإيليا أبو ماضى، وميخائيل نعيمة ونعمة قازان ، ..... هنا شئ ماغير عادى يشدنى إلى هؤلاء الشعراء، ويملؤنى إعجاباً بهم»<sup>(٤)</sup>.

وقد توقف الفيتورى عند جبران أكثر من غيره؛ لأنه كما يقول، غريب وحزين ومنكسر القلب مثله ، كما توقف عند إبراهيم ناجى، ومحمود حسن إسماعيل، وحسن



كامل الصيرفي، من شعراء جماعة أبولو، وعند الشاعر محمد عبد المعطي الهمشري،  
والشاعر السوداني التجاني يوسف بشير، وكلهم من الرومنتيكيين .

لقد أحس الفيتوري أنه واحد من هؤلاء الرومنتيكيين، فهو وحيد، وحزين، وغريب،  
مثلهم، وهاهو في القاهرة سنة ١٩٥٣ ، يحس بمرارة الألم والوحدة والحزن والغربة،  
فتأخذه رجلاه نحو القبور، في طريق طويل (تغفو عليه المنايا)، وبرغم ذلك لم يتوقف  
الشاعر عن السير :

لكنهُ ظلَّ يمشى على جبَّاه الصُّخُور  
مُعذَّبَ الوجه، والنفس والخطى... والشُّعُور  
حتَّى تَرَأَى له في ظلال بعض القبور  
قبرٌ غريبٌ عليه بقية من زهور  
فأنهار يدفنُ عينيه في أسى مستجير  
ففي ثرى ذلك المدفن الصَّفير  
نامت قلوبُ البريا في قلب «ناجي» الكبير<sup>(٥)</sup>

ويقف الشاعر أمام القبر يبكي شاعره الأثير، ويلوم الأيام والناس الذين لم يقدرُوا  
هذا الشاعر الأصيل حق قدره، بينما رفعوا من هم دونه، ويتذكر «ناجي»، الشاعر الرقيق  
الذي كان يقضى الليالى (بقلب وجيع) ينثر النور والحب في طريق الجموع، ثم مضى لم  
يأبه به أحد. وفي المقطع التالى من القصيدة يصور الشاعر لقاءه مع روح ناجى، وقد  
أضاءت الأفق بالنور والجلال، ورف صوته بما فيه من غموض وعمق وابتهاال، وفيه  
سمات «الرومنتيكى الأكبر» المسيح، الذى عانى من الغربة والوحدة، وتحمل الألم بصبر  
وشجاعة، فهو مثلهم، وهم مثله :

وفيه حَزْمُ نبيٍّ معلقٍ في الصليب

وفيه روحٌ غريب

كروح ناجي.. الغريب<sup>(٦)</sup>

ويطربه صوت ناجى ببعض غنائه، الذى راح يتردد في جنبات الفضاء، ترفرف معه  
سحابة من الجلال والجمال، وأخيراً تنصرف روح ناجى، فيلم الشاعر أطراف ثيابه،  
منصرفاً عن القبر ، ولاينسى أن يبارك القبر، قبل أن يمضى في الحياة وحيداً حزيناً،  
إذ يعود إلى المدينة ، كأنما يترك الأحياء، ليعود إلي القبور وليس العكس، وهذه المفارقة

تذكرنا بموقف الشعراء المعاصرين من المدينة برغم أن الفيتوري لم يكن من أبناء الريف، ولكن الهاتف الرومنتيكي كان بداخله أقوى من كل شعور سواه، يقول :

ثم انحنى فى خُشوع... فى رَعَشَات حزينه  
مقبلاً قَبْرَ «ناجى»، والريحُ تَسْفى جبينه  
وعادَ يدفعُ رجليه نحوَ سورِ المدينة<sup>(٧)</sup>

وليست هذه القصيدة وحيدة فى موضوعها بين قصائد الديوان الأول للفيتوري، بل هناك أخوات لها، فقصيدة (عودة نبى) وقفة أيضاً أمام الشاعر الرومنتيكي الكبير «أبو القاسم الشابي»، وقفة خاشعة أمام فنه، فصوره الفيتورى فناً خالداً، لا يبلى ولا يبيد، وهناك قصيدة بعنوان (قصة) أهداها الشاعر إلى روح «صالح على شرنوبى»، وهو شاعر رومنتيكي مات فى ميعة الصبا، وأول الشباب، وفيها تمجيد للشاعر وفنه، وتقرير بأنه لم يمت ؛ لأنه فوق الموت :

أبدأ لم تَمُتْ فمثلُكَ فوقَ المَوْتِ فوقَ النُسيانِ والذُكرياتِ<sup>(٧)</sup>

ولم يقتصر حضور عالم الرومنتيكين فى شعر الفيتوري على الوقوف على أطلالهم، والحديث عن مآثرهم بل تعى ذلك إلى التأثر بصورهم، وموضوعاتهم، ومعجمهم الشعرى تأثراً ظاهراً، فتمثل قصيدة (العائدون من الحرب)<sup>(٨)</sup> نسجاً على المنوال الذى نسج عليه ميخائيل نعيمة قصيدته الشهيرة (أخى). وأما قصيدة (قطرة ضوء)<sup>(٩)</sup> فلا تخطئ العين أثر المعجم الشعرى لجبران فيها. أما قصيدة (النهر الظامئ: ضوء) (١٩٥٤) فتمثل محاولة لمحاكاة «جبران» فى تأملاته الفلسفية الرومنتيكية الصوفية، التى حاكى فيها نيتشه فى كتابه «هكذا تكلم زرادشت»، وكان الفيتوري قد هام بهذه التأملات وتمنى أن يصنع مثلاً: «قد يجيئ اليوم الذى أصبح فيه شاعراً ذا فلسفة ووجهة نظر فى الكون وفى الحياة مثله»<sup>(١٠)</sup>.

ولما كان الشاعر ممزقاً بين حبه للفن، ومحاولة الإبداع والتميز، وبين انشغاله بقضيته الشخصية وهمه المقيم بسبب تفكيره فى «هيئته»، فقد انقسم الشاعر بين هذا وذاك وجاءت هذه «الوقفه» مشوشة تنقذ العمق، الذى كان ينشده ، ففى هذه القصيدة يحاول الشاعر أن يتعمق «الوجود»، وأن يفوص فى أعماق نفسه، يود لو أمسك بكبد الحقيقة، وأن يصل إلى ينبوع الروح، وأن يسمق بالفن، والشعر والإبداع، لكنه معذب، إلى جانب هذه الرغبة الجامحة الطامحة بشئ آخر طفح على لسانه فى نهاية القصيدة فقال :

لَمْ تُشَقِّنِي دِمَامَتِي فِي الْوَرَى  
لَمْ تُشَقِّنِي إِلَّا حَسَاسِيَّتِي<sup>(١١)</sup>

حملت القصيدة هذا التمزق، فجاءت محملة بالقلق، فهو ملهوف متعجل بطلب  
الرى من نهر الحياة والفن :

أريدُ أَنْ أَعْشَقَ.. أَنْ أَمْسَ الأعماقَ .. أَنْ أَمْسَ أَعْمَاقِي  
أَنْ أَعْبُدَ اللَّهَ كَمَا لَمْ أَكُنْ أَعْبُدُهُ فِي عَمْرِي الْبَاقِي  
بِي ظُماً.. بِي ظُماً قَاتِلَ فَايْنِ يَنْبُوْعُكَ يَا سَاقِي<sup>(١٢)</sup>

إن الشاعر يطلب دمعق الحياة، والفن والجمال والحب، وبه ظمأ إلى كل ذلك  
يتصوره في صورة (اللطى الأسود) ولكنه متعجل للوصول إلى هذا العمق، وهذه  
الصوفية الفكرية، ويعذله الناس على قلقه، فهو فنان ، والفنان بين الناس رحمان، إذ  
الفن أقباس سماوية، وأشواق إلهية، فعلى الشاعر إذن أن يطلب عمق الحياة والنشوة  
الروحية، في الغاب بعيداً عن الناس، فهناك عالم الخلود والأبدية والصدق :

فَقُلْتُ وَالرَّغْبَةُ فِي دَاخِلِي .. عَاصِفَةٌ .. مَارِدَةٌ .. عَاتِيَةٌ  
يَا لَيْتَنِي رَاعٍ عَتِيقُ الرَّدَاءِ .. ذُو عَصَا مَشْقُوقَةٌ بِأَلِيهِ  
شَرَابُهُ مِنْ دَمْعَةِ السَّاقِيَةِ .. وَقَوْتُهُ فِي مَهْجَةِ الدَّالِيَةِ  
يَسْوَقُ لِلْغَابَاتِ اغْنَامَهُ وَرُوحَهُ .. كَرُوحِهَا صَافِيَةٌ<sup>(١٣)</sup>

وفي إطار تمجيده للطبيعة وعالم الغاب، يتمنى الشاعر أن يكون نحلة تتنقل في  
حرية بين الأزهار، ليس لها مكان تستوطنه، بل تغدو وتروح في نشوة وفرح بين المروج،  
وفي الختام نرى الشاعر يسلم بقدره، فما المانع أن يفنى في وهج نار الفن، فالفن نفحة  
قدسية ، تستحق أن يضحي الفنان من أجلها :

فهذه النارُ من قسمتي

رضيتُ أَنْ أَفْنِيَ عَلَى وَجْهِهَا، لَكِي يَعِيشَ الْفَنُّ فِي مُهْجَتِي<sup>(١٤)</sup>

وهكذا انصاع الشاعر لتصورات الرومنتيكيين في ديوانه الأول (الواقعي) فأمن  
بالفن وتخليد الفنان، وتأليه الطبيعة وعالم الغاب والصفاء، والنشوة الروحية المنبعثة  
عن التأمل في الوجود، والتطلع إلى الأبدية على جناحي الفن والطبيعة، وهي رؤية  
رومنتيكية واضحة فيها لمحة صوفية، وهي صوفية فكرية، بعيدة عن الصوفية الدينية  
ومختلفة عنها إلا أنها تتفق في بعض جوانبها مع القول بوحدة الوجود .



إن عشق الفيتورى لأفريقيا أمر لاخلاف فيه، وقد يختلف النقاد فى توصيف هذه العلاقة بين الشاعر وقارته السوداء، بحسب المنهج الذى يترسمونه فى تحليل رؤية الشاعر، فمنهم من يرى «أن إحساسه بقارته كان مفتعلاً فى بداية أمره، وأنه لم يعيش التجربة ولا رأى العبيد العرايا الذين تحدث عنهم فى شعره، كما يقول الدكتور محمد مصطفى هدارة، وأن حديثه عن أفريقيا كان بإحساس الرجل الأبيض. وأنه استطاع أن يتخلص من بعض مافيد فنه فى الديوان الأول - فى ديوانية التالين، فأصبح عاشقاً من عشاق أفريقيا»<sup>(١٥)</sup>.

ويرى بعض الباحثين أن الدكتور هدارة قد ظلم الشاعر إذ يطالبه بأن يعيش بين العبيد العرايا لكى يتعاطف معهم ويصور حياتهم تصويراً حقيقياً وصادقاً، ويرى هذا الباحث أن الشاعر عاشق حقيقى لقارته منذ البداية، وأن رؤيته لها إنما هى «رؤية أورفية، بمعنى أن أفريقيا هى الحبيبة التى فقدوها «أورفيوس»، وذهب يبحث عنها فى الجحيم Hades فى العالم السفلى، تلك الحبيبة المغيبة «يوريديسى»، فكلاهما يحوز نفس الخصيصة الإشارية، وهى هاجس البحث عن الحقيقية الصافية»<sup>(١٦)</sup>.

فكانت أفريقيا بالنسبة للشاعر فردوسه المفقود والرمز الذى مافتئ يتوقف عنده، منذ ديوانه الأول، وحتى ديوانه الأخير، الذى لم يكتبه لأفريقيا وإن أهدها لها: إلى الزهرة الأفريقية ... ممثلة فى جدته<sup>(١٧)</sup>.

وقد بلغ بالشاعر عشقه لبلاده أن تمثل العلاقة بينهما علاقة شهادة، وتضحية وفداء، ففى قصيدة (طرباى كتب اسمه ورحل) وهى قصيدة قناع، نرى الشاعر يتحدث من وراء قناعه حديث العاشق الموله، الذى يروى بدمه تربة بلاده العطشى، طالباً الغفران والقبول، فداءً وتضحية، كأنه المسيح أو الحلاج:

طَرَبَايَ، فَلَاحُ مِنَ الْجَنُوبِ، لَا يَعْرِفُ الْقِرَاءَةَ  
وَذَاتَ يَوْمٍ عَطَشْتُ بِلَادَهُ  
وَاسْتَبَطْتُ الْمَاءَ فَرَوَى عَطَشَ الْمَحْبُوبِ  
بِدَمِهِ..

ثم مضى يسأل  
الغفران والبراءة<sup>(١٨)</sup>

لقد عرف الشاعر أسطورة «أورفيوس»، كما عرفها كثير من الشعراء العرب المعاصرين، وظهر أثرها فى شعره جلياً، فنرى ظلال هذه الرؤية الأسطورية للمحبوبة/

الوطن، في كثير من المواضع، ففي قصيدته (حوار قديم عن ألف ليلة وليلة) يحول الموت بين العاشق ومعشوقته، والعاشق محزون لفقد حبيبته، وهذان الملمحان: الحزن والموت، من صدى أسطورة أورفيوس، فحينما يحاول الشاعر استعادة معشوقته، يكون مصير محاولته الفشل كما كان مصير أورفيوس في محاولته استعادة «يوريديسى»:

يا حبيبتي التي تسكننى... اسكنْ بابَ خيمتي  
وأمْنطى ظهرَ جَوَادى.. رافعاً رايةَ حزنى وانْفِرادي  
موغلاً فى طُرقات المدن القديمة  
وفجأةً ينتصبُ الموتُ أمامي  
سوف لن أرجع من دونك يا حبيبتي  
وفجأةً تنتصبُ الهزيمة<sup>(١٩)</sup>

ويجعل الشاعر محبوبته المفقودة شعباً كما حدث «ليوريديسى»، حينما غابت في العالم السفلى :

دخلتها ذاتَ يومٍ .. على جَنَاح الرِّيح  
فأجهشتُ فى ربيعى وأظلمت فى صباحي  
فرُحْتُ أطردُ عنها كآبةَ الأشباح<sup>(٢٠)</sup>

إن الحلول في الوطن ، الأرض - المعشوقة، سمة بارزة في شعر الفيتورى، والشاعر يتقرب إلى معشوقته - الأرض بالجسد والروح معاً، ويبتهل إليها ألا تطيل الغياب والغربة، وأن تعود إليه :

البلادُ التي أمطرتُ أنجماً.. وهى تعزلُ أرديةَ الساقطين.. بلادى  
سيُجَتُ تاريخها بجفونى.. وأشعلتُ روحى بمبخرةٍ  
وتقوسُ أذرعهُ/ وابتهلْتُ إليها.. ارجعى يا بلادي.. ارجعى<sup>(٢١)</sup>

وحينما يخاطب الشاعر «بيروت»، وقد أقام بها مدة وأحس فيها بالحب والانسجام والاستقرار، يعجب إذ يلوح أمامه شبح الرحيل، بعد أن يحاصره الحاقدون، ويصور الشاعر علاقته ببيروت علاقة عشق، واتحاد بل فناء :

عجباً إننا بالعذاب اتحدنا معاً/ وارتحلنا معاً، وفنينا معاً<sup>(٢٢)</sup>

وفى قصيدة «البطل يعبر إلى المعشوقة، يبلغ الحب مداه، بين العاشق والمعشوقة- الأرض، فسجد مقبلاً فمها، مقدماً روحه فداءً وقرباناً للمعشوقة :

لا أملك إلا وردة الرياح .. فياسيدتى الأرض

اقبليني حارساً فيظل عينيك

ومسحت شفتاه .. فم معشوقته الأرض .. وانحنى فوقها رأس إله

وأطلت من زوايا فمه ابتسامة<sup>(٣٣)</sup>

ولا يبالى الشاعر بأى عذاب يلاقيه بسبب المعشوقة - الأرض ، فهو يفنى فيها، ويتغنى بمجدها الذى هو مجده، بل إنه يتحمل القتل، فهو الحياة له، ذلكم أن الموت يمثل العودة إلى رحم الأم - الأرض، وهذا غاية المراد :

كنت أعرف .. وأنا احتضنُ الراية من منفى لمنفى

أنهم إن قتلوني مرةً واحدة .. أولد فى عينيك ألفاً<sup>(٣٤)</sup>

لقد تمثل الشاعر المحبوبة - الأرض، امرأةً يعشقها، ويتحد بها ويفنى فيها، كما يفنى الصوفى فى ذات الحق، تماماً كما صنع الشاعر الفلسطيني «محمود درويش» فى شعره كله، إذ تحل فلسطين محل المرأة - المحبوبة، المفقودة، التى يبحث عنها الشاعر بدأب ويعيش حزناً مكتئباً، يفنى برغم ذلك على قيثاره، ولا تجف دموعه، ولا يئأس من العودة إلى حضنها والتمتع برؤيتها واللقاء معها، ولكن شاعرنا الفيتورى، اختلف عن محمود درويش فى التأثير بأسطورة أورفيوس، على نحو واضح فى كثير من قصائده .

فى ظروف النكسة العربية سنة ١٩٦٧م، كتب الشاعر محمد الفيتورى مجموعته الصغيرة «معزوفة لدرويش متجول»، وهى تمثل تجربة الصوفى الملتزم بقضايا وطنه وهموم شعبه، الداعى للتقدم والرقى. وأول قصائد هذه المجموعة والتى تحمل عنوانها، وهى قصيدة صوفية، كأنما أراد الشاعر أن يصور فيها رحلة ذاك الدرويش فى الطريق الصوفى، إذ ينتابه القلق والشك، مما يدفعه للتفكير فى وحدته، وضياعه وشحوب روحه، وهو كالمرید المتعلق بشيخه يريد أن يعرف، يريد أن يتذوق التجربة، يريد لطريقه ضياءً ونوراً، ويشكو من جفاف حياته، واقترابه من الموت :

قندیل زیتی مبھوت، فى أقصى بیت، فى بیروت

اتألق حيناً، ثم ارنق ثم اموت<sup>(٣٥)</sup>

وينتقل الشاعر بقناعه من هذه الحالة اليائسة، وهذه الصورة المعبرة عن الصحو،  
فربما كان الإحساس بالضيق وقرب النهاية دافعاً للانطلاق نحو الهدف، والوقوف على  
أول الطريق الصحيح، لذلك ينطلق الشاعر في المقطع التالي، نحو مولاه، ويقترب منه،  
فلم يعد هناك حاجز بين الدرويش (المريد) والشيخ :

وَيَحْيِي.. وَأَنَا اتَلَعْتُمْ نَحْوَكُمْ يَا مَوْلَايَ :

أَجَسَدُ أَحْزَانِي.. أَتَجَرَّدُ فَيْكَ هَلْ أَنَا

يَدُكَ الْمَمْدُودَةُ أَمْ يَدِي الْمَمْدُودَةُ؟.. صَوْتُكَ أَمْ صَوْتِي ؟

تَبْكِينِي أَمْ أَبْكِيكَ ؟

وفي المقطع الثالث، يكون الدرويش (قناع الشاعر) قد وصل إلى غاية الطريق،  
وصار قاب قوسين أو أدنى من حضرة المحبوب، صار في حالة عشق، وفناء في  
المحبوب، وغاب عن نفسه، فلم يعد يدرك وجوده، وبلغ غاية السعادة، لأنه أحس أنه  
سلطان العشاق، مثل ابن الفارض، الذي كان يتمايل وسط الجوارى في بيت يملكه  
بالصعيد، ومثل المولوى (جلال الدين الرومي) في رقصه الصوفي الرمزي، وما يصاحبه  
من موسيقى، وما يمثله من وحدة كونية، ورمز للتوحد والفناء، هذا المقطع من  
القصيدة يصور حالة الفناء، والعشق، وهذا التوحد مع المحبوب هو غاية الطريق  
الصوفي الذي سار فيه الدرويش من أول القصيدة :

عَبَثْتُ بِي الْأَشْوَاقُ	فِي حَضْرَةٍ مَنْ أَهْوَى
وَرَقَصْتُ بِلا سَاقٍ	حَدَقْتُ بِلا وَجْهِ
وَطَبَوْنِي الْأَفَاقُ	وَزَحَمْتُ بِرَايَاتِي
وَفَنَائِي اسْتَفْرَاقُ	عَشْقِي يُفْنِي عَشْقِي
سُلْطَانُ الْعَشَاقِ	مَمْلُوكُكَ.. لَكْنِي

وفي قصيدة «الجبل»، يتوقف الشاعر عند لحظة اللقاء في الحضرة، ويستخدم رمز  
«الجبل»، وهو رمز صوفي، سبق أن توقفنا عنده في حديثنا عن صلاح عبد الصبور،  
والجبل هو المكان المقدس الذي تجلى الله لموسى عليه، في طور سيناء، كما روى ذلك  
القرآن الكريم، وفي التوراة أن الله حينما ينزل على الأرض، فإنما ينزل على طور  
سيناء. (٢٦) ويمثل الجبل مكان اللقاء بين المبدع وإبداعه، مكان الشعلة المقدسة، مكان

السر، والاتصال مع منبع الإبداع والخلق، فهناك يلمس الشاعر السر، ويفيب عن الوعي كما غاب موسى عن الوعي (خَرَّ صَعِقًا) عند التجلى الإلهي، ويفيب الشاعر عن الوعي لأنه أصبح فى وعى أشد، أصبح وقد حل فيه مايبده، فلم يعد يدري من هو، وماذا يصنع لكن هذه التجربة، ليست إلا ناراَ يحترق بها السالك (الشاعر)، فلا يمر السارق - سارق النار المقدسة- بسلام، بل لابد للجبل أن يشتعل وأن تحرق النار من يجروُ على السير نحو النهاية، أليست هذه هى النتيجة والمصير المشترك الذى لاقاه كل من واصل السير فى الطريق من طيور العطار فى منطق الطير، فحينما وصلوا إلى الحضرة احترقوا جميعاً بنار السيمرغ (الحق) كذلك الشاعر هنا، يشتعل بنار التجربة، وكان لابد له أن يحترق :

اللَّهُ يَابِينُوتُ لِلْجَبَلِ

حِينَ أَضَاءَ حَجْرًا فَحَجْرًا..

ثُمَّ اشْتَعَلَ. (٢٧)

وفى الإسكندرية (سنة ١٩٦٦) كان الشاعر قد كتب قصيدة (ياقوت العرش) وهى قصيدة قنّاع أيضاً شبيهة بقصيدة صلاح عبد الصبور (مذكرات الصوفى بشر الحافى) ولاقطع برأى فى سبق أحد الشعارين للآخر، ولكن التشابه بينهما ظاهر جلى، فلا بد أن أحدهما قد قرأ عمل الآخر وتأثر به .

وياقوت العرش هو خادم العارف بالله أبى العباس المرسى، وله ضريح مجاور لضريح شيخه بالأسكندرية، وفى قصيدة «ياقوت العرش» هو قنّاع لبسه الشاعر ليقول من وراءه مايجب أن يقول فى إطار هذه التجربة الصوفية الثورية التى ضمنها هذه المجموعة الشعرية، فبدأ القنّاع حديثه ببعض المواعظ عن الدنيا وعن القناعة، وفى المقطع التالى، يرد عليه محاور له، أو صوت آخر، يعارضه، مصوراً الأمر على خلاف مايتوهم هذا الفقير المخلص :

صَدِّقْنِي يَا يَاقُوتَ الْعَرْشِ

أَنْ الْمَوْتِ لَيْسُوا هُمْ / هَاتِيكَ الْمَوْتِ

وَالرَّاحَةُ لَيْسَتْ / هَاتِيكَ الرَّاحَةُ (٢٨)

ويبدو ياقوت مريداً متعلماً، يحاور شيخه ومعلمه، فيبصره الشيخ إلى مايببدو من خلف السطح من حقيقة الإنسان، وأن القضاة والفقهاء يأخذون بالظواهر، أما أهل



الحقيقة، فما يشغلهم هو إنسانية الإنسان، وما يحمله من دلائل القدرة الإلهية، وما أودع فيه من قدرات وإمكانات :

لا تعجب يا ياقوتُ

الأعظم من قدر الإنسان هو الإنسان

فلا يجب أن يستسلم الإنسان لقدره، بل عليه أن يدفع عن نفسه ويجتهد ويقدم غاية جهده للوصول إلى حريته واستقلاله، والانتصار على ضعفه وما يلاقيه من مين واستغلال، وفي المقطع التالي يتوجه الخطاب من الشيخ إلى المريد أن يبحث عن عالم المعنى وعن المكنون، ولا يأخذ بالظواهر، وفي ختام القصيدة لايملك المريد (ياقوت العرش) سوى البكاء، وقد صار حزنه كالجبال، ولا يطيق حمله ، فيخاطب المحبوب :

يا محبوبي لا تبكيني

يكفيك وكفيني

فالحزن الأكبر ليس يُقال

وما أشبه ذلك بدعاء فريد الدين العطار في «منطق الطير»، «لقد جاوزتُ أحزاني كلَّ حدٍّ، فهبني محفلاً للمسرة، واشملني بنور يضيئ ظلمتي، وكنْ مُعيني، ومُعزِّي في ذلك المآثم»<sup>(٢٩)</sup>.

وفي قصيدة (يوميات حاج إلى بيت الله الحرام) وهي قصيدة قنّاع أخرى، قسم الشاعر قصيدته إلى عدة مقاطع، جعل المقطع الأول منها تصويراً للرحلة إلى بيت الله الحرام، فيها يطلب الصفح والغفران، بما في الرحلة من معاني الحب والوجد، والرغبة في لقاء المحبوب، وتحمل مشاق السفر والترحال من أجل ذلك الهدف :

قوافلُ ياسيدي قلوبُنَا إليك

تحجُّ كلُّ عام

هياكلُ مثقلةٌ بالوجد والهيام<sup>(٣٠)</sup>

وعند الروضة الشريفة حيث قبر النبي محمد (ﷺ) يقف الحاج مبتهلاً، في حضرة نور النبوة، خاشعاً داعياً، مهلاً مليباً مكبراً، وفي المقطع الثالث يتوجه القنّاع - الحاج بالشكوى للنبي من أمته مصوراً حالها وما آلت إليه، ويستمر الشاعر في المقطعين التاليين ليقدم صورة قاتمة لواقع الأمة، ومانالها من الهوان على أيدي اليهود :

يَاسَيْدِي : مُنْذُ رَدَمْنَا الْبَحْرَ بِالصُّدُودِ ؟

وَانْتَصَبْتُ مَا بَيْنَنَا وَبَيْنَكَ الْحُدُودَ

مُتَّنًا ...

وَدَاسَتْ هَوْنَنَا مَاشِيَةُ الْيَهُودِ

والبحر رمز المعرفة الصوفية، يبحر فيه السالك في الطريق نحو الحق، فإذا اجتازه كان على الجادة ووصل إلى حضرة الحق، والأمة بردم ذلك البحر قد حالت بين نفسها وبين الهدف المنشود، ويشير الشاعر إلي هزيمة سنة ١٩٦٧م، والمجد الذي أضاعته الأمة، والسقطة التي سقطتها، حتى أصبحت من الضعف والذلة والهوان، بحيث لم يعد لها إحساس بالضعف، ولم يعد في وجودها حرارة، ولاكرامة، ولاإرادة :

يَاسَيْدِي

عَلَّمْتَنَا الْحُبَّ

فَعَلَّمْنَا تَمَرُّدَ الْإِرَادَةِ

هنا يبدو موقف الصوفي الثوري مكتملاً، فهو يدعو إلى الثورة ، وإلى القوة، قوة الإرادة، إلى جانب المحبة والطاعة، فهذه هي حرية الإنسان وكرامته بدونها لن يسترد ما فقد من مجد وسؤدد، من طريف ومتلد، ولن يصنع مستقبله المنشود .

وما أشبه هذه الابتهالات، وهذه الوقفات التي أبدعها قلم الفيتوري في مجموعة «معزوفة لدرويش متجول، بما صنعه الأديب الوجودي الصوفي الكبير «أبو حيان التوحيدي، في كتاب (الإشارات الإلهية) بما يشملها من روح صافية، وبما فيها من نفس صوفي وسمو ورفعة نحو ذات الحق، تبلغ حد الوجد والفناء، في ذات الحق، وتبقى مع ذلك بعيدة عن التهويمات والسكرات والشطحات، فما أقرب المتساكر بإنشاء هذه المواجيد إلي الصحو، أليس أن «الصحو على حسب السكر، فمن كان سكره بحق، كان صحوه بحق، كما قال القشيري<sup>(٣١)</sup> .

• • •

## هوامش الفصل السادس

- (١) محمد الفيتوري : الديوان ، الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت ، ١٩٧٩م، ج١ ص ٤٠.
- (٢) د. منيف موسى : مقدمة ديوان الفيتوري ج٢ ص ٧ .
- (٣) محمد الفيتوري: حول تجربتي الشعرية، الديوان ج١ ص ٣٤ - ٣٥ .
- (٤) ديوان الفيتوري ج١ ص ١٩ - ٢٠ .
- (٥) الديوان ج١ ص ١٤٧-١٤٨ .
- (٦) الديوان : ج١ ص ١٥٠-١٥١ .
- (٧) المصدر السابق ص ١٥٢ .
- (٨) المصدر السابق ص ١٧٢ .
- (٩) الديوان : ج١ ص ١٥٣ ومايليها .
- (١٠) نفس المصدر ص ١٧٣ ومايليها.
- (١١) الديوان ج١ ص ٢١ .
- (١٢) المصدر نفسه ص ٢٠١ .
- (١٣) نفس المصدر ج١ ص ١٩٥ .
- (١٤) المصدر السابق ص ١٩٩ .
- (١٥) راجع: د. محمد مصطفى هدارة: تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٣٩٦ ومايتلوها .
- (١٦) راجع: بنميسى يوحنا: الرؤية الأورفية في شعر الفيتوري ، مجلة فصول عدد ١، ٢ مجلد ٧، القاهرة ١٩٨٧م، ص ١٢٩ .
- (١٧) محمد الفيتوري: يأتي العاشقون إليك، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٥.
- (١٨) الديوان ج٢ ص ١١٧ .
- (١٩) الديوان ج٢ ص ١٢٢ .
- (٢٠) نفس المصدر ص ١١٧ .
- (٢١) نفس المصدر ج٢ ص ١٣٧-١٣٨ .
- (٢٢) نفس المصدر ج٢ ص ١٤٧ .
- (٢٣) الديوان ج٢ ص ٤٢٤ - ٤٢٥ .
- (٢٤) نفس المصدر ج٢ ص ٤٣٠ .
- (٢٥) الديوان ج١ ص ٤٥٣ - ٤٥٥ .
- (٢٦) راجع : العهد القديم، سفر الخروج، الإصحاح ١٩ : ١ - ٢، والشهرستاني: الملل والنحل، تحقيق عبد العزيز الوكيل، مؤسسة الحلبي ، القاهرة د. ت ، ج٢ ص ١٧ .
- (٢٧) راجع القصيدة كاملة في الديوان ج١ ص ٤٨٠ - ٤٨١ .
- (٢٨) راجع القصيدة كاملة في الديوان ج١ ص ٥٠٥-٥٠٩ .
- (٢٩) فريد الدين العطار : منطق الطير ص ١٥٤ .
- (٣٠) راجع القصيدة كاملة في الديوان ج١ ص ٤٨٦-٤٩١ .
- (٣١) الرسالة القشرية ج١ ص ٢٣٧ .





الفصل السابع

**أدونيس**

( كلُّ شيءٍ طريق )



# أدونيس

## ( كل شيء طريق )

«أعرفُ أن الطريقَ  
لُفَةٌ في شعوري ، لا في المكانِ  
لُفَةٌ في المَرُوقِ وفي بُبْضِها، لُفَةٌ في السَّرِيرَةِ  
حيثُ تأتي المسافاتُ من أولِ الرُّوحِ موصولةً بالبريقِ،  
ببريقِ الفُتُوحاتِ والكُشْفِ والعابرينِ  
في التَخَوُّمِ الأخيرةِ،

آدونيس

● ملأ أدونيس ( علي أحمد سعيد ١٩٣٠ - ) الدنيا وشغل الناس، منذ أصدر ديوانه الثالث «أغاني مهيارالدمشقي» (١٩٦٢) ففيه استطاع أن يخلق صوته الخاص، وأن يمتاز بلغته الجديدة، وصوره المبتكرة، وعالمه الفريد .

ولكى نتوقف في هذا الفصل عند الرؤية الصوفية في شعره، لابد أن نشير بإيجاز إلى الملامح العامة التي يتميز بها أدونيس عن غيره في ثقافته، ورأى النقد والشعراء فيه، وتجديده، وما انفرد به من آراء ونظريات. فأدونيس شاعر وكاتب وأستاذ جامعي ، وهو في كل ذلك يحاول أن يقدم رؤية للعالم تتكامل عناصرها، وتمثل كتاباته شعراً ونثراً لبنات في بناء هذه الرؤية.

وثقافة أدونيس الواسعة واضحة في شعره ، ومعرفة مصادر هذه الثقافة تعين كثيراً على فهم هذا الشعر وفك مغاليقه، وحل طلسمات الغموض فيه، وهي ثقافة تضرب شرقاً وغرباً، وتتعمق قديماً وحديثاً، تجمع بين الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، وبين الأساطير الشرقية واليونانية والشعر العربي على مدى تاريخه، والشعر الغربي الحديث، وبين الثقافة الإسلامية والعقائد الشيعية الإمامية ، والباطنية والقرمطية، بل الهندية والفارسية ، وكذلك الشيوعية الماركسية، وأخيراً الفلسفة الصوفية. فيضرب أدونيس في فجاج الأرض بحثاً عما يروق له من الفنون والآداب والعقائد ، لايلوى على شيء، وينبغي لمن يحاول أن يتبين الطريق إلى شعره وفلسفته الفنية، أن يعلم هذه الحقيقة، وأن يكون على ذكر بأهمية الثقافة المتنوعة لفهم هذا

الشاعر، لأنه هو نفسه قد ملأ جوفه بهذه الروايد كلها، فلا مندوحة عن النبش تحت الأرض لمعرفة هذه الأصول والروايد.

ولا يمكن أن تجتمع كل هذه العناصر الثقافية المتباينة، دون أن تثير تساؤلاً حول جدية الشاعر، ووضوح رؤيته، وقبول الناس له من عدمه، ولقد اختلف الشعراء والنقاد حول أدونيس كما لم يختلفوا حول أحد من المعاصرين.

أما الشعراء فكثير منهم لا يروقه ما يقدمه أدونيس من محاولات لتجديد الشعر العربى المعاصر، فيرى الدكتور خليل حاوي، أن أدونيس إنما يلجأ إلى استغلال البراعة الذهنية في المضمون وصياغته، وهذا الأسلوب إنما يجانس شعر الانحطاط في مجمل خصائصه، ويتهم أدونيس أنه نسخ معظم بראعته (في كتابه مفرد بصيغة الجمع) نسخاً حرفياً عن مذهب هنرى ميشو<sup>(١)</sup>.

ويقرر صلاح عبد الصبور أنه لم يفهم من كل دواوين أدونيس إلا قصيدة أو قصيدتين<sup>(٢)</sup>. وأما الشاعر العراقي بلند الحيدري (وهو صديق لأدونيس) فيرى أنه بدأ بمحاولات جيدة للتجديد، ثم اتجه للتظير، فأسرته اللغة الواحدة ذات المقاسات المدروسة بدقة وعناية، والمنسجمة مع نبرات صوته، ويقدر ما كان يبرز المنظر، ويقدر ما كانت لأرائه أهمية مثيرة، كان الشاعر الذى فيه يذبل<sup>(٣)</sup>.

أما الشاعر د. عبد العزيز المقالح فيرى في تجربة أدونيس من الجدية والأهمية، ما يدعو للإعجاب والمدح، وعلى خلاف سائر من ذكرنا من الشعراء، يقول عن كتابه (مفرد بصيغة الجمع) أنها علامة بارزة على طريق تكوين النص الشعري الجديد، وأنها صيغة شعرية متفردة لم يكتب أحد من شعراء الحداثة في مستواها، ولم يكتب هو نفسه في هذا المستوى<sup>(٤)</sup>.

أما النقاد فنختار من بينهم ناقلين، أولهما الدكتور عز الدين إسماعيل الذى يقول عن لغة أدونيس وتجربته الصوفية «إننا بإزاء لغته لن نختلف، فلغته جديدة ويكر؛ لأنها تجتمع فيها لأول مرة كل أبعاد التجربة الصوفية الواقعية إذا صح التعبير، إنها تتولد نتيجة للحفر في سراديب الواقع، إنها لغة تتجاوز قشرة الوجود إلى أعماقه، وليست الكائنات والظواهر الكونية في منظور الشاعر إلا الحروف التى ينسج منها الوجود الكلى قصته<sup>(٥)</sup>»، وبعد أكثر من عشر سنوات، يقرر الناقد الدكتور إحسان عباس أن أدونيس يخلق شيئاً جديداً دون ريب. فى الجزئيات والكليات من شعره، حين يحدث علاقات ودلالات وصوراً تحمل اسمه وذاتيته<sup>(٦)</sup>. ومن النقاد الذين وجدوا فى صنيع



أدونيس تجديداً وإضافة الدكتور زكى نجيب محمود ، د. صبرى حافظ وغيرهما ،  
ولامجال هنا للاستطراد فى سرد آراء المناوئين لأدونيس والمؤيدين لاتجاهه، فهذه مجرد  
لمحة عن نظرة المعاصرين لما يقدمه هذا الشاعر من تجارب ومحاولات فى الشعر  
الحديث.



ينطلق أدونيس فى رؤيته للعالم من منطلق الثورة، ومهاجمة التاريخ، ومن الفكر  
الماركسى ، والعقائد الباطنية. أما الثورة عنده فهى دعوة للتجاوز والهدم، فهو يعيش  
«بين النار والطاعون» يدعو للهدم والتدمير عن أجل بناء جديد ، وربما الهدم من أجل  
الهدم ، هدم الماضى والتاريخ ، ومن أجل الخرق، خرق المقدس والشرعى، يقول:

نبنى مُكَاً آخَرَ ، جُفْنَا  
نُعلنُ أَنَّ الشُّعْرَ يَقِينُ  
والخرقَ نظاماً<sup>(٧)</sup>

وما يزال أدونيس يكرر دون ملل لعناته للتاريخ منذ ديوانه «أغاني مهيار الدمشقى،  
وهو دائماً يسخر من هذا التاريخ ويصوره فى أبشع صورة:

سَكِرَ التاريخُ فى حاناتنا  
هوذا يخرجُ محمولاً. شيوخُ  
وتماثيل نساء<sup>(٨)</sup>

والتاريخ مثل خرقة يجرفها الفرات، وهو صدى يحاول الشاعر غسله، بل هو تابوت  
يحوى من بداخله من رجال وأطفال ونساء عرايا بلا سراويل ولا أغطية<sup>(٩)</sup>.

ولكن أدونيس يجب من هذا التاريخ بعض وقائمه، وطائفة من رجاله، يراهم الأحق  
بالمدح، والثناء ، وينظر لهم نظرة حب وتقدير وعرفان، بل نظرة تقديس، أولئك هم  
الثوار فى رأيه، أنهم كانوا على خلاف مع هذا التاريخ، فوقفوا ضد تياره، وثاروا فى  
وجه الحكام، وحاولوا تغيير مجرى هذا التاريخ، وأهم هؤلاء الثوار هم القرامطة،  
وأصحاب ثورة الزنج، وحينما يزور أدونيس أمريكا، ويكتب قصيدته النثرية «قبر من  
أجل نيويورك» لا ينسى أن يهاجم التاريخ العربى، مقررأ أن (الأسود لا يحب العربى حين  
يذكر تجارة الرقيق)<sup>(١٠)</sup> أما القرامطة ، فيمثلون التاريخ العربى الحقيقى، بثورتهم ،  
فيجب أن نمحو ما سواهم من ذلك التاريخ ، وأدونيس يقدم «القرمطى» متحدثاً مختلاً  
مزهواً، يل متألهاً ، بينما يقف الشاعر أمامه مبتهلاً:

وقال القَرْمَطِيُّ  
أنا النُّورُ لا شكل لي  
وقال  
أنا الأشكال كلها

سمع أدونيس ورفع ساعديه تمجيداً<sup>(١١)</sup>

و حينما يقبض على القرمطى وأصحابه، فيقتلون، تكون هذه الواقعة زهواً لهم ،  
كما كان صلب الحلاج زهواً له:

(«القَرْمَطِيُّ وأصحابه في زهو التشنيع      تُقطع أيديهم  
وأرجلهم وتُطرح في قوارير النفط      عظامهم خشباً  
يُحرق      رؤوسهم تُنصب على الجسور...»)<sup>(١٢)</sup>.

ويربط أدونيس بين ثورة الزنج وبين العقيدة الماركسية التي اعتنقها طويلاً، فآمن  
بالتغيير عن طريق الثورة ، ثورة الجماهير ، التي تمثلها ثورة الزنج في التاريخ العربي،  
والثورة البلشفية في التاريخ المعاصر. فيقارن بين لنكولن محرر العبيد في أمريكا،  
وبين تراث هؤلاء الثوار، ويراه أحق بالاعتداء بهم:

«ويعلو صوتي: حرِّروا لنكولن من بياض المرمر، من نيكسون،  
وكلاب الحراسة والصيِّد .

اتركوا له أن يقرأ بعين جديدة صاحب الزنج على بن محمد، وأن يقرأ الأفق الذي  
قراه

ماركس ولينين وماوتسى تونغ<sup>(١٣)</sup>

وتمثل الشيوعية ، ولون شعارها الأحمر ، وكتاب عقيدتها، الأمل المنتظر لتحرير  
الإنسان :

ثمّة كتاب أحمر صغير يصنع<sup>(١٤)</sup>.

وهو يمجّد الثورة الشيوعية منذ ديوانه المبكر ( أوراق في الريح ١٩٦٠)<sup>(١٥)</sup> وينطلق  
من إيمانه بالشيوعية في آرائه في الحداثة والثورة، والتجاوز والهدم «فالثورة التي يدعو  
إليها الفكر الماركسي تعنى تماماً كل هذه الأفكار السابقة، فهي تتناقض بكل تأكيد مع  
قيم الماضي بكل أشكالها، دينية كانت أو ثقافية أو فنية أو اجتماعية»<sup>(١٦)</sup> والخلاصة  
أن فلسفة أدونيس في شعره ، هي فلسفة ثورية ، تدعو للتغيير والهدم:

ماجئتُ لألقي الخوف بل التغيُّر<sup>(١٧)</sup>

لقد اتخذ أدونيس من الهدم عبادة؛

أنا المتوثن والهدمُ عبادتي<sup>(١٨)</sup>

وفى اتجاهه نحو الهدم لا يقتصر أدونيس فى هجومه على التاريخ العربى السياسى، بل يهاجم الثقافة العربية كلها، ويرأها بلا ثقافة ، على حد تعبيره<sup>(١٩)</sup>.

ويرتبط بهذا الملمح عند أدونيس، أعنى الرغبة فى التغيير والهدم، ملمح واضح، لابد من الإشارة إليه، ولو بايجاز هنا، ذلكم هو نرجسيته الظاهرة، وحديثه عن نفسه، فمنذ ديوانه الأول (قصائد أولى ١٩٥٧) يفاخر أدونيس بتفرده وقدرته وتطلعه نحو الأفق اللامحدود، فى صورة مبالغ فيها:

أمشي وتمشي خلفي الأنجمُ

إلى غدرِ الأنجم<sup>(٢٠)</sup>

ويمضى الشاعر فى ديوانه الثانى، على نفس الدرب، يزهو بنفسه، وتنتفخ أوداجه ، فهو الأحق بقيادة زمام الكون:

ما على الفجر لو ترسَّم خطَّوي

ما على الشَّمس، لو تسيرُ ورائي<sup>(٢١)</sup>

وفى ديوانه الثالث، يلبس الشاعر قناع مهيار، الذى يهدم العالم لبنينه من جديد، وينال الهدم فى طريقه عالم السماء ، فيموت الإله، ولكن الشاعر يخلق من داخله إلهاً بديلاً:

يصعدُ من أعماقي الإله

لريما ، فالأرضُ سريرُ وزوجة

والعالمُ أنحناء<sup>(٢٢)</sup>

وهذا الإلحاح على إظهار، بل تضخيم (الأنأ) منذ بداياته الشعرية، سيكون له أثره فيما تصوير إليه فلسفة الشاعر بعد، ولاسيما حينما يكتب عمله الطويل «مفرد بصيفة الجمع، الذى سوف نتعرض لمواضع كثيرة منه فيما يلي من هذا الفصل.

• • •

وإذا كان أدونيس قد انفرد من بين الشعراء العرب المعاصرين بملامح واضحة، منها ذلك الإصرار على معاداة الثقافة العربية في أغلب جوانبها، ومنها نرجسيته التي ذكرناها ، ومنها اختراعه لبعض الرموز كرمز عائشة، ومنها تأثره بالعقائد الشيعية والباطنية- وهو ينتسب للطائفة الشيعية في سوريا ولبنان -، ومما انفرد به الاضطلاع باختيار مجموعة من روائع الشعر العربي، أصدرها بعنوان «ديوان الشعر العربي»، وقد تميز أدونيس إلى جانب كل ذلك باطلاعه المبكر على تراث الصوفية، اطلاعاً واسعاً، وتأثره بهذا التراث الصوفي، وهو متميز عن غيره أيضاً في تأثره بهذا الجانب.

والملاحظة المبدئية التي نود أن نبديها هنا، أن ثراء العالم الشعري عند أدونيس يتطلب من الناقد التركيز على جانب محدد من نواحي هذا الشعر. وإذا كان كل من درس أدونيس قد لمس في شعره ، هذا الأثر الصوفي، ولم يتعمق في دراسته ، على ما أعلم أحد من دارسيه ونقاده، فذلك راجع في رأيي لسببين، هما : قدرة أدونيس الكبيرة على تمثيل ما يقرأ ويقتبس، فذلك قد أثر في خفاء هذه المؤثرات الصوفية وذوبانها في تيار الشعر عنده، كما أن ظروف تلك الدراسات التي اطلعت عليها حول شعر أدونيس قد حالت دون التعمق في بحث هذه المؤثرات، إما لاتباع منهج نقدي لا يكون من هدفه تقصى تلك المؤثرات، أو لأن الناقد يرتبط بما عرف وطالع من مصادر فيحاول أن ينسب ما يراه من مؤثرات إلى تلك المصادر. ومن ذلك ماكتبه الدكتور صبرى حافظ في نقده لديوان أدونيس « وقت بين الرماد والورد (١٩٧٢) »، والمنشور بعد ذلك بعنوان «هذا هو اسمي»، حيث يشير الناقد إلى تأثر أدونيس بالشعراء والفلاسفة من المتصوفين المسلمين إشارة مجملة ، ثم يركز على تشابه فلسفة أدونيس في شعره مع فلسفة الشاعر الروسي «فلا ديميرسولوفيفيف»، الذي يتخذ من قوة البصيرة الصوفية سبيلاً إلى إدراك جوهر الظاهرة الداخلى الكامن خلف حدود التجربة الحسية وإلى تلمس النار الإلهية المتقدمة تحت قشرة المادة الهامدة... وهاهى لمحات من صوفيته المؤمنة بالحركة والتحول تتبدى لنا في شعر أدونيس،<sup>(٢٣)</sup> ولا نقطع بمعرفة أدونيس بهذا الفيلسوف الروسي من عدمه، ولكن الأحق أن يقال أن أدونيس قد آمن بالتحول أو التناسخ متأثراً بالفكر الشيعي والإسماعيلي الباطني، كما تأثر بكتاب أوفيد Ovidius مسخ الكائنات، أو كتاب التحولات "Metamorphoseon" ولا يستبعد أيضاً أن يكون أدونيس قد تأثر بعمل الشاعر الألماني « ريلكه » « سوناتات إلى أورفيوس " Sonnetes to orpheus، فهو عمل يركز على فكرة التحول والصورورة أيضاً.<sup>(٢٤)</sup> فهذه المصادر يبدو أثرها واضحاً في أعمال أدونيس العديدة، بخلاف ماخمنه الدكتور صبرى حافظ،

ويبدو أن كثيراً من النقاد، لم يكن على اطلاع كاف على المصادر الصوفية التي نشر كثير منها بأخرة، وأصبحت في متناول أيدينا الآن، فذلك عذر نلتسمه لهم.

والحق أن البحث في مصادر شعر أدونيس من أصعب ما يكون على الدارس، وبعض هذا البحث يدخل في باب الأدب المقارن، ومن ذلك مثلاً:

هل تأثر أدونيس بالشاعر الأمريكي «والت ويتمان»<sup>(٢٥)</sup> Walt Whitman وهل يمكن دراسة هذا التأثير على أنه بعض ما يدخل في رؤيته الصوفية؟ باعتبار أن «ويتمان» صاحب نزعة صوفية في فنه، ولأسيما قصيدته الطويلة «أغنية نفسي» Song of myself فقد كتب أدونيس عن ويتمان في قصيدته النثرية الطويلة «قبر من أجل نيويورك» باعتباره النقيض لما عليه حال أمريكا، ونيويورك خاصة، إذ هي المكان الذي عاش فيه ويتمان، الذي يمثل الروح، وتمثل نيويورك المادة الجامدة الميتة، كما يمثل ويتمان أيضاً الإنسان الذي سحقتة الرأسمالية، التي شدد أدونيس النكير عليها، من منطلق مخالف، ومن خندق الماركسيه، وأدونيس مسبق بهذا التصور لمكانة «ويتمان»، سبقه «لوركا» وآخرون، وبذلك نرى أن رؤية أدونيس لـ «ويتمان» يجب أن تدرس بعمق ومن زوايا عديدة، لئلا يقفز الدارس إلى نتائج غير محكمة ولا تكون منصفة للشاعر في ذات الوقت.



ينطلق أدونيس في دعوته للتجديد في الشعر، من منطلق القول بأهمية التجربة اللغوية والأدبية عند المتصوفة، واعتبارها التراث الحقيقي الذي يجوز، بل يجب، على الشاعر الحديث أن يهتم بها ويأخذ عنها ويستفيد بما فيها من إبداع وما حوته من أفكار. وي طرح أدونيس أفكاره حول تجديد الشعر في كتابه «مقدمة للشعر العربي» (صدرت طبعته الأولى في سنة ١٩٧١م)، فيدعو إلى ما يسميه «القصيدة الكلية»، وهي ليست قصيدة، بقدر ما هي «نص» أو «كتابة»، ينتجى فيها أدونيس منحى بعض الأدباء والفلاسفة الفرنسيين المعاصرين فيما يصنعونه في مجلة Tel Quel. حيث لا يتقيدون بالأشكال التقليدية للنصوص (قصيدة - مسرحية - قصة) وإنما يجعلون من كل نص يكتبه الكاتب «كتابة»<sup>(٢٦)</sup> Ecriture، فيقول أدونيس «تتجه القصيدة العربية لكي تصبح ما أسميه «القصيدة الكلية»، القصيدة التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثراً ووزناً، بشاً وحواراً، غناءً وملحمة وقصة، والتي تتعاقب فيها بالتالي حدوس الفلسفة والعلم والدين. فليست

القصيد الجديدة شكلاً من أشكال التعبير وحسب وإنما هي كذلك شكل من أشكال الوجود،<sup>(٢٧)</sup> ولا يدخر أدونيس جهداً في سبيل الدعوة للهدم، هدم كل الحدود، والدعوة للرفض، رفض كل موروث، والانقطاع عن كل ماهو متعارف، ويدعو من خلال الإبداع إلى تبني الإنسان، بكل ما فيه من نقص وعيوب، بجحيمه وجنته، قوته وضعفه، شياطينه وملائكته، فهو يريد للإبداع أن يقتلع الإنسان ويرميه في بوتقة الطاقة والتحول، حيث لا يعود له يقين غير الإنسان - الكل والكون.<sup>(٢٨)</sup> وفي دعوته لـ «القصيد الكلية، يرى أدونيس أن القيم الشعرية القديمة لم تعد تغري الشاعر الحديث، وأن عليه أن يتجاوزها، عليه أن يتجاوز ما يسميه بالحكمة، وأخلاقية الحكمة، والآخرة، الزهد بالدنيا، والنموذج، والشكل الثابت وما يسميه الزمن، أو تعلق الشاعر بالماضي، ومحاولة تقليده والارتقاء إلى مستواه، والفنائية، والفنائية في الشعر العربي الجديد على مستوى التجربة الكلية، الإنسان و الكون، إنها تتجه إلى أن تكون غنائية كونية كما يدعو إلى تجاوز معنى الشعر، بمعنى أن النثر اليوم يمكن في بعض الحالات أن يعتبر شعراً، فلم يعد الشعر شكلاً وإنما أصبح وضعاً أو حالة»<sup>(٢٩)</sup>.

هذا هو جانب الهدم في «بيان» Manifesto أدونيس الشعرى، أما جانبه الإيجابي، أو ما يدعو إلى الاستفادة منه والبناء عليه، من التراث العربى، فإن أدونيس يركز على التراث الصوفى، فالقيم التى يضيفها الشعر العربى الحديث أو عليه أن يضيفها إنما يستمدّها من التراث الصوفى العربى، فى الدرجة الأولى<sup>(٣٠)</sup>.

لقد صار هذا «الإعلان الأدبى، بمثابة الوثيقة التى يعتمد عليها كثير من الشعراء العرب المعاصرين، بديلاً لعمود الشعر العربى، وهؤلاء الشعراء، هم مدرسة أدونيس الشعرية، التى تتوزع على رقعة الخريطة العربية، من الشمال إلى الجنوب ومن الغرب إلى الشرق، منذ السبعينيات وحتى اليوم، وإن نفى كثير من هؤلاء الشعراء معرفتهم بآراء أدونيس وتأثرهم بشعره، وحاولوا التصل من الارتباط بأفكاره. وسندرس بعض هؤلاء الشعراء فى الفصل التاسع من هذا الكتاب.

والآن نقف على الجانب الآخر من «بيان» أدونيس؛ لنرى ما يريد أن يوجه الشعراء المحدثين إلى التأثير به واحتدائه من نصوص التصوف، فقد حصر هو هذا الجانب فى الأمور التالية:

- ١ - تجاوز الواقع أو ما يمكن أن نسميه العقلانية: وهو يعنى بهذا المفهوم، الخروج على المنطق والشرعية، إلى ما يناقضهما، من الباطنية والإباحية، بمعنى إباحة كل شئ للحرية، كما يقول هو.

- ٢ - الحَدَث الصوفي : بمعنى تخطى الزمن وقيوده ...
- ٣ - الحرية : وينقل أدونيس تعريفا للحرية من رسالة القشيري «الحرية هي ألا يكون العبد تحت رق المخلوقات، ولايجرى عليه سلطان المكونات» وواضح أنه يتجاهل في قراءة هذا التعريف ، معنى إسقاط التدبير كما عبر عنه ابن عطاء الله السكندري، وهو المعنى الذى يرمى إليه القشيري في هذا التعريف.
- ٤ - التخيل .
- ٥ - للانهاية : أو المطلق الذى نتطلع إليه .
- ٦ - عنى الحياة والموت: ويزعم أدونيس في تفسيره لهذا المفهوم، أن السلفية الإسلامية التقليدية ترى أن الموت نهاية ، وأن الصوفية هي التى أعطت للموت معنى الأبدية والاتحاد بالمطلق ، وهذا التفسير ليس إلا ترديد لتفسير المستشرقين لكلام الحلاج وسواه من الصوفية المسلمين.
- ٧ - الإنسان الكامل: يقول أدونيس عن مفهوم الإنسان الكامل (ربما يمكن أن نقابلها بفكرة الإنسان الكلى فى الماركسية الشيوعية)<sup>(٣١)</sup> . فى هذه النقطة يظهر بجلاء مدى خلط أدونيس وخروجه كلية على تصورات الصوفية الإسلامية، فلا هو يقول بالحلول ، والاتحاد ، ووحدة الشهود وغيرها من المفاهيم التى قال بها الحلاج والشبلى وأبو يزيد وغيرهم من متصوفة الإسلام من العرب والفرس، ولا قال بالوحدة الوجودية، أو وحدة الوجود كما تصورها ابن عربى فى كتاباته ، وكما أسس لها وأفاض فى شرحها ، فى مذهب روحى متكامل، إنما الواضح أنه يقول بلون من وحدة الوجود المادية ، فالماركسية- الشيوعية، مذهب مادى إلحادى ، يتناقض كلية مع مقولات المذاهب الدينية، ومع مذهب وحدة الوجود الروحى، الذى يثبت إلهاً للكون، على نحو من الأنحاء وأما مايبثته أو مايزعمه أدونيس من ربط بين «الإنسان الكامل» فى الإسلام وبين الشيوعية، إنما يوضح مادية توجهه، ونحن لانطالبه بأن يكون متصوفاً مؤلهاً ، ولكننا نعترض على الخلط والتشويه، الواضح هنا .



والآن هل آن لنا أن نسأل هذا السؤال : هل صار أدونيس ناقدًا يكتب النظريات، وصار الشعراء يتبعونه ، فنستطيع أن نأخذ كلامه ونطبقه على شعرهم؟ أم هل كتب هو شعراً تنطبق عليه هذه «النظرية، التي سماها «القصيدة الكلية»؟.

قلنا إن أدونيس قد صار له أتباع كثر من الشعراء المحدثين، وقد تأثروا بكتابات النظرية، كما تأثروا بشعره ، ولن نتوقف عندهم هنا، وإنما سنحاول أن نعرف ماذا فعل أدونيس في شعره هو ، فلقد كتب أدونيس «نصاً» طويلاً أصدره في سنة ١٩٧٥ بعنوان «مفرد بصيغة الجمع، وقد استغرق من الشاعر ثلاث سنوات لكتابته، وصار هذا «النص» هو نموذج «القصيدة الكلية، التي دعا إليها الشاعر، وقد تعددت بل تباينت الآراء حول هذا العمل، وقد أشرنا من قبل إلى بعض هذه الآراء ، ولقد صدر في بيروت، كتاب كبير للصحفي جهاد فاضل، يلوح أنه كان رداً على أدونيس وأتباعه، وهو كتاب «قضايا الشعر الحديث»<sup>(٣٢)</sup> وفي هذا الكتاب حرص الكاتب على طرح هذا السؤال على أغلب من حاورهم من الشعراء والنقاد: ما رأيك في كتاب أدونيس الأخير؟ وهو يعني «مفرد بصيغة الجمع، وكانت إجابة البياتي مثلاً «لم أستطع قراءته، فقد قرأت سطرين منه ورميته جانباً؛ لأنه ليس بشعر ولا بنثر، بل هو جنس ثالث هجين ، مفكك ، ليس فيه صورة أو فكرة أو تجربة، ويدل على أن كاتبه مصاب بمرض يستعصى شفاؤه»<sup>(٣٣)</sup>.

وبعيداً عن رأى البياتي ومن وافقه من المعارضين، وعن آراء المؤيدين المشجعين أيضاً كالدكتور عبد العزيز المقالح ، وهو شاعر وناقد ، وقد ذكرنا رأيه فيما سبق، نسأل: ماذا قدم أدونيس في كتابه هذا؟

يقع هذا العمل ، بين أعمال أدونيس ، في نهاية الجزء الثاني من أعماله الشعرية الكاملة (ج٢ ، ص ٤٩٥-٧٢٦) وقد أخره الشاعر برغم أنه قد صدر قبل عملين آخرين هما (القصائد الخمس) ، و (المطابقات والأوائل) فقد جعلهما قبله في الترتيب في الأعمال الكاملة (ج٢، ص ٣١٣-٤٩٤) والمطابقات والأوائل، مخالفة لنظرية أدونيس في «القصيدة الكلية ، ففيها قصائد قصيرة جداً ، تكاد تكون تلغرافية، أو «توقيعات» لا تتعدى المقطوعة منها عدة أسطر، بل بضعة كلمات.

أما «مفرد بصيغة الجمع، فهو عمل طويل، قسمه الشاعر إلى أربعة أجزاء، وجعل لكل جزء عنواناً، فالأول منها عنوانه «تكوين»، والثاني «تاريخ»، والثالث «جسد»، والرابع «سيمياء»، ولايمنى هذا التقسيم وهذه العنوانات الفرعية أن هذا العمل، يشبه الأعمال



الدرامية والروائية من حيث توافر الصراع أو العقدة والحل أو غير ذلك من الخصائص التي تميز هذه الفنون والأنواع الأدبية عن القصيدة الغنائية. ولاشك أنه يتسم بالتركيب، ويزعم الشاعر أن هذا النص إنما هو خروج من «قصيدة النثر» إلى «ملحمة الكتابة»<sup>(٣٤)</sup>. إن هذا العمل ليس قصيدة، لا غنائية ولا ملحمة، وإنما هو مزيج يسميه الشاعر: شكل من الأفق الكلامي المتحرك يتسع لاحتضان عناصر كثيرة، ويرى أدونيس أن لهذه الكتابة أصولاً في التراث الشعري العربي، بينها تمثيلاً، لا حصراً «الإشارات الإلهية»، «لأبى حيان التوحيدي»<sup>(٣٥)</sup>.

والإشكالات التي يطرحها هذا النص على الناقد - سواء أراد أن ينظر إليه نظرة كلية، أم وقف عنده وقفة تحليلية - كثيرة، بدءاً بالعنوان، وماذا يقصد الشاعر بالمفرد وماذا يقصد بالجمع في هذا العنوان؟ هل المفرد هو الواحد، أو الإنسان، أو الشاعر نفسه؟ وهل الجمع هو العالم، هو الكون؟ وهل معنى ذلك أن الشاعر يؤمن بوحدة الوجود، وأي وحدة وجود؟ هل هي وحدة الوجود الدينية الروحية التي قال بها ابن عربي؟ أم هي وحدة الوجود المادية، التي تؤله الطبيعة نفسها؟

إن أصحاب وحدة الوجود المادية يناصبون الأديان العداء، فمنطق مذهب وحدة الوجود يقضى القضاء التام على كيان أي دين منزل، ويضيع معالم الألوهية بمعناها الديني الدقيق، أما ابن عربي، فبرغم أنه ناصب أهل الظاهر والفقهاء العداء، وجعل اتباع الدين فريقين: خاصة وعامة، فإنه آمن بدين يمتاز بنزعة روحية عميقة، وفي خلال ذلك لم يتعرض للأديان السماوية بسوء، بل جمع بينها جميعاً في صعيد واحد مع دين الطبيعة الوثنية وجعل من مجموع ذلك كله ديناً، سماه دين الحب:

لَقَدْ صَارَ قَلْبِي قَابِلًا كُلِّ صُورَةٍ      فَمَرَعَى لَغْزَلَانٍ وَدِيرَ لُرْهُبَانٍ  
وَبَيْتَ لَأَوْثَانٍ وَكَعْبَةٍ طَائِفٍ      وَالْوَاَحُ تَوْرَةً، وَمَصْحَفُ قُرْآنٍ  
أَدِينُ بَدِينِ الْحَبِّ أَنِّي تَوَجَّهْتُ      رَكَائِبُهُ، فَالْحَبُّ دِينِي وَإِيمَانِي<sup>(٣٦)</sup>

ويرى الدكتور أبو العلا عفيفي أن ابن عربي يحاول بكل ما أوتى من قوة وحيلة في الفكر أن يبقى على معنى الألوهية في مذهبه<sup>(٣٧)</sup>. أما أدونيس الذي يزعم أيضاً أنه صار قابلاً للتحول قادراً على تقبل كل صورة، مثل ابن عربي تحديداً<sup>(٣٨)</sup>. فإنه لا يتقبل الصورة الدينية، لاسيما الأديان السماوية اليهودية والمسيحية والإسلام، إنها بالنسبة له سجن قد أحكم غلقه على من فيه، وهو رجل لا يقبل إلا الحرية، فكيف يرضى بالسجن مستقراً ومقاماً:

ورأيتُ سَجَنًا يُقَالُ لَهُ مُوسَى      وقيلَ بولس      وقيلَ مُصْطَفَى  
 فيه أَشْخَاصٌ يَبْكُون      تسيلُ عيونهم جَدَاوِلٌ.. (٣٩)  
 ويقول أدونيس في موضع آخر :  
 لَيْسَتْ الْأَرْضُ هِيَ التَّائِهَةُ  
 بَلْ ضَبَابَةٌ سَمَوُهَا السَّمَاءُ (٤٠)

وإذن فـأدونيس، إذا كان يؤمن بوحدة الوجود- وأظن أنه يؤمن بها على نحو من الأنحاء ، وعلى وجه لا يكتمل حتى يصير فلسفة واعتقاداً - فإنها وحدة الوجود المادية، ولقد سبق أن ذكرنا كلامه على «الإنسان الكامل» وكيف ربط بين هذا المفهوم، وبين الماركسية، وهى مذهب مادي إلحادي ، ومعاد للأديان جميعاً عداءً سافراً .  
 فإذا انتقلنا من العنوان إلى بداية النص ، ومفتتحه فى الجزء الأول (تكوين) وجدنا الشاعر يبدأ كلامه على هذا النحو:

أ- تخطيطات -1-

لَمْ تَكُنِ الْأَرْضُ جَسَداً      كَانَتْ جُرْحاً  
 كَيْفَ يُمْكِنُ السَّفَرُ بَيْنَ الْجَسَدِ وَالْجُرْحِ  
 كَيْفَ تُمْكِنُ الْإِقَامَةُ؟  
 اخْذَ الْجُرْحُ يَتَحَوَّلُ إِلَى أَبْوِينِ وَالسَّوَالِ يَصِيرُ فُضَاءً  
 اخْرَجَ إِلَى الْفُضَاءِ أَيُّهَا الطِّفْلُ  
 خَرَجَ عَلَيَّ (٤١)

ويكرر الشاعر هذا المقطع مع تغيير بعض الكلمات فى بداية الجزء الثانى من النص (تاريخ) (٤٢)، وفى الجزء الثالث (جسد) يعيد كتابة نفس المقطع على النحو التالى:

لَمْ تَكُنِ الْأَرْضُ جُرْحاً  
 كَانَتْ جَسَداً      كَيْفَ يُمْكِنُ السَّفَرُ بَيْنَ الْجُرْحِ  
 وَالْجَسَدِ

كَيْفَ تُمْكِنُ الْإِقَامَةُ؟ (٤٣)

و يعود فى الجزء الرابع من النص (سيمياء) ولكن ليس فى مطلع، بل فى الفقرة الخامسة منه، ليكرر هذا المقطع بصورته المذكورة فى المقطع الثالث (٤٤).

لقد وضع الشاعر عنوان «تخطيطات» في بداية هذا المقطع في الجزء الأول من النص، بما يوحي أنه إنما يصنع في نصه ما يعادل «العالم» في بنائه، من مبدئه ، أى أنه يتحدث عن الخلق، خلق العالم ، فلا بد له من بداية ونظام، وبناء يسلم إلى «صورة» كاملة. فهل أراد الشاعر ذلك؟ وهل فعله؟

إن الحديث عن الأرض والجرح (=الفتق- الشق) لا يبدو أن يكون معارضة لما جاء في القرآن «..أَنَّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا»<sup>(٤٥)</sup>. وهذه هي بداية الخلق ونشأة الكون ، كما صورها القرآن، وقد اعتاد المؤرخون القدماء أن يبدأوا كتبهم بقصة الخلق هذه. وبدأ بها الكتاب المقدس، في سفر التكوين من العهد القديم.<sup>(٤٦)</sup> ويتفق القرآن الكريم مع سفر التكوين من التوراة في أن الله خلق السموات والأرض أولاً ثم خلق آدم ثم حواء على هذا الترتيب. أما الكوزموجونيا Cosmogony (تفسير منشأ الكون) والأنثروبوجونيا Anthropogony (تفسير منشأ الإنسان) التي قدمها أدونيس في هذا المقطع فهو يخالف القرآن والكتاب المقدس من وجهين: الأول أنه يذكر أرضاً ولا يذكر سماءً ، والثاني : أنه يذكر طفلاً هو عليّ، ولا يذكر رجلاً، فأدم في القرآن كما في الكتاب المقدس خلق مكتمل الرجولة لا طفلاً، ومنه خلقت حواء امرأة كاملة الخلق أيضاً. أما ما قدمه أدونيس هنا فهو متأثر فيه بمصدرين محتملين، الأول: المصدر الأسطوري، والثاني : المصدر الصوفي.

أما المصدر الأسطوري فيمكن أن نعتمد على «أوفيد» Ovideus في كتابه «مسخ الكائنات»، ففي الكتاب الأول من مؤلفه تناول «أوفيد» قصة نشأة الكون وخلق الإنسان، والحق أنه لم يختلف كثيراً عن قصة الكتاب المقدس لمنشأ الكون ، وقصة الطوفان ( في القرآن والكتاب المقدس) ، فعند أوفيد هناك العماء الذي كان قبل أن تكون أرض وتكون سماء، وجاء الإله ففصل بين الأرض والسماء وبين اليابسة والماء<sup>(٤٧)</sup> . وليس في نص أدونيس أثر لهذا التفسير أما خروج الطفل من الجرح الذي أخذ يتحول إلى أبوين في نص أدونيس ، فإننا نلاحظ مثيلاً له عند «أوفيد» في روايته لأسطورة أدونيس Adonis (تموز) «حيث يروى أن «مُورَها» التي حملت «بأدونيس» سفاحاً من أبيها «سينيراس» قد وجدت نفسها موزعة بين رهبة الموت ، والنفور من الحياة فدعت الآلهة أن يمسحوها كائناتاً آخر تمتع عليه الحياة والموت معاً فاستجاب لها الآلهة، فمسخت شجرة، وكان الجنين ما يزال في جوف «مورها» فظل مكتوناً في جوف الشجرة، فلما آن موعد ولادته، انشق الجذع وخرجت من خلل اللحاء ثمرة تنبض بالحياة وتصرخ صراخ وليد قد

أهل<sup>(٤٨)</sup>. فإذا كان الوليد الذى خرج من الشق (= الجرح) فى الأسطورة هو أدونيس (تموز) فإن الطفل الذى خرج من الجرح (= الشق - الفتق) فى النص هو علي (=على أحمد سعيد= أدونيس) الشاعر ، فميلاد الشاعر هو المقصود، وهو أيضاً ميلاد العالم ، وهكذا قال أدونيس:

#### أنا العالم- مكتوباً<sup>(٤٩)</sup>

وإذن فأدونيس يتحدث هنا عن نفسه لاعن الكون والإنسان، وعن الخلق الشعرى لاخلق العالم وما الفرق؟ إن عالم القصيدة عالم مواز للعالم الفيزيقي، و «خلق» القصيدة هو خلق مواز «للوجود» ، هكذا يقول النص على طريقة أدونيس:

ابداً،

أخرجُ إلى الفضَاء أيُّها الطُفْلُ

في البَدْءِ كان الهَبَاءُ

انفتحتُ فيه الأشْكالُ والصُّورُ

حواءُ تنزلُ في حَوْضِ

تسبحُ

في

مَنِي

القَمَرِ

قالتُ : الجسدُ الحروفُ والدَّمُ الكتابُ<sup>(٥٠)</sup>

أما المصدر الآخر المحتمل فهو المصدر الصوفي، فالصوفية أيضاً يبدؤون كتبهم بالحديث عن قصة الخلق، كما صنع فريد الدين العطار فى «منطق الطير»<sup>(٥١)</sup> ، وكذلك ابن عربى فى «الفتوحات المكية»، وعمله هو الأهم من هذه الناحية، ولذا سنتوقف عنده، فقد قص ابن عربى قصة الخلق فى مطلع كتابه، ولكنه خالف الرواية المعتادة فى نقطة أساسية منطلقاً من رؤية فلسفية منطقية من ناحية ، وليتسق مع مذهبه فى نقى الثنائية نفيّاً قاطعاً من ناحية أخرى، فيرى أن الله لم يخلق العالم ، بمعنى إيجاده من عدم، بل أوجده عن عدم، أى أظهره بالفعل بعد أن كان موجوداً مقدراً ( فى طور الكمون)<sup>(٥٢)</sup> . وهو يرى - كما يرى سائر الصوفية ولاسيما المتأخرين منهم - أن محمداً (ﷺ) باعتباره حقيقة وجودية ، أو مايعرف بالحقيقة المحمدية، هو أول الخلق،

مستنداً إلى حديث متداول بين الصوفية هو قوله (ﷺ) «كنت نبياً وآدم بين الماء والطين» وهو حديث صحيح رواه الشيخان .. وقد ضمن ابن عربى هذا الحديث فى قوله مخاطباً الحق ، فى إشارة إلى «محمد»:

وَجَعَلْتَهُ الْأَصْلَ الْكَرِيمَ وَأَدَمَ مَا بَيْنَ طِينَةِ خَلْقِهِ وَالْمَاءِ<sup>(٥٣)</sup>

ويروى ابن عربى قصة الخلق فى «خطبة الفتوحات المكية» على الترتيب التالى:

- ١ - غَمَسَ قَلَمُ الْإِرَادَةِ فِي مِدَادِ الْعِلْمِ.
- ٢ - فَكَانَ أَوَّلُ اسْمٍ كَتَبَهُ فِي ذَلِكَ الْقَلَمِ الْأَسْمَى دُونَ غَيْرِهِ مِنَ الْأَسْمَاءِ : أَنَى أَرِيدُ أَنْ أَخْلُقَ مِنْ أَجْلِكَ - يَا مُحَمَّد - الْعَالَمُ الَّذِي هُوَ مُلْكُكَ.
- ٣ - فَخَلَقَ الْمَاءَ - سَبْحَانَهُ - بَرْدَةً جَامِدةً...

وهكذا يتوالى الخلق ، فيخلق الله العرش ثم ينصب الكرسي ، ثم استوى على العرش، ثم يعود ابن عربى فى روايته إلى الغموض والإلغاز والرمز فيقول: «فأرسل النفس ، فتموج الماء من زَعْرَعِهِ وأزید، وصوت بحمد الحمد المحمود الحق، عندما ضرب بساحل العرش، فاهتز الساق وقال له : أنا أحمد! فخلج الماء ، ورجع القهقري يريد ثبحه، وترك زَيْدَهُ بالساحل الذى أنتجه ، فهو مخضه ذلك الماء الحاوى على أكثر الأشياء»<sup>(٥٤)</sup> هنا غموض يبلغ حد الإبهام ولا بد له من التأويل، فقد خاطب محمداً أولاً، ثم يظهر أحمد بصوته من اهتزاز الساق «الذى هو مخضه الماء، الذى منه خرج العالم»<sup>(٥٥)</sup>. قد يكون محمد = الحقيقة المحمدية ، وأحمد = النبى محمد (ﷺ) .

ولكن هذا قد يتنافى مع مبدأ وحدة الوجود الذى ينفى الثنائية، فمذهب وحدة الوجود لا يقبل الثنائية، ولكن ابن عربى يحاول جاهداً أن يظهر فى كلامه ما يرضى ظاهر الدين (هناكَ رَبٌّ وَعَبْدٌ) وحقيقة مذهبه ألا فرق بين الحق والخلق، فالوجود الحقيقى هو وجود واحد، وهو وجود الحق ، والعالم ظل له. ابن عربى فى كل مؤلفاته يقول ذلك ولا يقوله. وأنا لا أستبعد أن يكون لذلك كله تأثير فى عمل أدونيس «مفرد بصفة الجمع» وإن كان أدونيس لا يؤمن بوحدة الوجود الروحية كما بينا فيما سبق.

وقد ربط ابن عربى بين الهباء (أصل العالم) وبين الحقيقة المحمدية ، ثم ذكر «علي ابن أبى طالب» قال « فلم يكن أقرب إليه (تعالى) قبولا فى ذلك الهباء، إلا حقيقة محمد - ﷺ - المسماة بالعقل فكان سيد العالم بأسره ، وأول ظاهر فى الوجود ، فكان وجوده من ذلك النور الإلهى ، ومن الهباء، ومن الحقيقة الكلية ، وفى الهباء وجد عينه ، وعين العالم من تجليه، وأقرب الناس إليه على بن أبى طالب...»<sup>(٥٦)</sup>.

والحقيقة المحمدية في مذهب ابن عربي ومن سبقه ومن تلاه من الصوفية تساوى الإنسان الكامل ، فكأنه هو المظهر الكامل للذات الإلهية والأسماء والصفات... والحقيقة المحمدية (عند ابن عربي) تساوى القطب عند الصوفية وتساوى الإمام المعصوم عند الشيعة والإسماعيلية والقرامطة، أى أنها المحور الذى يدور عليه «العالم الروحاني»<sup>(٥٧)</sup> . والإنسان الكامل، هو الكلمة المحمدية والاسم الأعظم ، وهو "الكلمة" "The Logos" ويمتاز الشيعة بالأهمية الخاصة التى أعطوها لـعلي<sup>(٥٨)</sup>.

أما أدونيس - وهو شيعى- فيؤمن بالفكر الباطنى، وهو يمجّد القرامطة كما ألحنا فيما سبق، وغلاة الشيعة يقولون بألوهية «علي بن أبى طالب» من قديم، فلقد رصد «أحمد بن حنبل» هذا التصور عندهم منذ زمانه فقال: كان ابن «لهيعة، شيخاً أحمق ضعيف العقل ، وكان يقول علي في السحاب ، وكان يجلس معنا فيبصر سحابة ، فيقول هذا علي قد مر في السحاب»<sup>(٥٩)</sup>. وكان بيان بن سميعان التميمي (من الشيعة) يقول في تفسيره قوله تعالى ﴿ هَلْ يَنْظُرُونَ إِلَّا أَنْ يَأْتِيَهُمُ اللَّهُ فِي ظُلَلٍ مِّنَ الْغَمَامِ ﴾ أراد به علياً فهو الذى يأتى في الظلل، والرعد صوته ، والبرق بسمته<sup>(٦٠)</sup>.

هذا التصور للإنسان الكامل أو الإنسان الإلهي، والإله الإنسانى ، الذى نجده عند الصوفية ، وعند غلاة الشيعة، قد حاول كثير من المعاصرين أن يطوعوه لأفكارهم ، وقد حاول أدونيس أن يدلى بدلوه في هذا الشأن فقال «يبحث الصوفى عن ذاته ، وليس ينبع الحياة، إلا ذاته الحقيقية ، إنه الذات الواعية الكاملة . وتحقيق هذه الذات العليا مشروط بتحويل «الأنا» الجزء المغترّب في الذات ، والذى يعاش بوصفه «غريباً» وفي نهاية الرحيل تنتهى «الغربة» ويصبح الصوفى واحداً ، إنساناً كاملاً ، وهنا تتم الوحدة - وحدة التماهى بين هذا الإنسان الكامل والوجود الأحد : الذات (الأنا) تصبح الهو : أى الله»<sup>(٦١)</sup> ، هل هذا التفسير هو «معنى» قوله فى «مفرد بصيغة الجمع»؟

أن ا

منفية بقوة الحضور

كالهواء

وهي هي

كل شيء يتغير وتبقى

ان ا = ان ا<sup>(٦٢)</sup>

الحق أننا حينما نحاول أن نتوقف عند مفهوم «الإنسان الكامل»، وكيف تأثر به أدونيس في شعره ، ولاسيما في نصه هذا أعنى «مفرد بصيغة الجمع»، سنجد أنفسنا أمام عدة مؤثرات، منها المصدر الصوفي والمصدر المسيحي أعنى «رؤيا يوحنا اللاهوتي»، الواردة في نهاية العهد الجديد، وغيرهما من المصادر ولاسيما المصدر الأسطوري.

ففي مشهد يشبه الحلم - الرؤيا- قسمه أدونيس إلى ثلاثة أجزاء سمي كل جزء منها «هيكلاً» ، في الهيكل الثاني، امرأة تلد صبياً يكتب له أن يحكم العالم بيد من حديد، وهو مشهد يشبه مشهد المرأة المضطهدة المتسريلة ، تلکم المرأة الكاملة «التي تلد الإنسان الكامل، الذي يوصف بأنه «ابناً ذكراً عنيداً أن يرضى جميع الأمم بعضاً من حديد»<sup>(٦٣)</sup> ثم يحدث ما يشبه «القطع» في المشهد على طريقة السينما ، ونرى مشهداً من مشاهد الحكم الدكتاتوري الذي يمارسه ذلك الصبي:

يامر

اجمعوا حطبَ الجبال والنواحي كدسوه قباباً ومناثر ومناير على  
جوانب الأودية والتلال اجمعوا النفط ومن يلعبون به اعملوا من  
الشموع ما لا يحصى صيدوا الغريان كلها وماترون من الطيور  
اجعلوا في أرجلها النفط أرسلوها لتطير في الهواء ليصير الفضاء كله  
نارا

ولن يجسر أحد أن يكلمه

سيقال : اعتراه الجنون و / أو

يوجعه قلبه<sup>(٦٤)</sup>

في هذا المشهد، يصنع الشاعر «محاكاة موازية» ، Pastiche، لقصة النبي إبراهيم الخليل (عليه السلام) مع النمرود، الذي قال- في حجاجه مع الخليل إبراهيم (عليه السلام) ﴿ أَنَا أَحَبُّ وَأَمِيْتُ ﴾<sup>(٦٥)</sup> ، وكان إبراهيم قد حطم الأصنام التي يعبدها قومه، فجمعوا حطباً وأشعلوا ناراً ثم قذفوا إبراهيم فيها لكن الشاعر استبدل بالأصنام النفط ومن يلعبون به، وانتصر أدونيس لهذا الحاكم الجبار إذ جعله المعبود الأوحده، الذي تسجد له وحده الفيلة، ليجعل من المشهد إدانة لأصنام العصر الحاضر وهو لم يكتف بتدمير الأصنام، لكنه أراد أن يشعل الأرض ناراً ، ويجعل في السماء محرقة كذلك!

قراءة أخرى لهذا النص تجعل «الفاعل» فيه هو «الإنسان الكامل» أو الإله الإنساني الذي يتصوره «أدونيس»، ولكنه ليس النمرود ، بل هو «علي» فيقرأ النص على النحو التالي:

يا مـر علي اجمعوا حطب الجبال ... الخ

والإشكال الذي يواجه هذه القراءة أن هذه الكلمة «علي» سوف تقرأ مرتين، مرة على أنها اسم علم هو «علي» ومرة على أنها حرف جر، وقد أتاح أدونيس فرصة لهذه القراءة بكتابة الجملة على هذا النحو: إذ كتب الفعل المضارع في أقصى يسار الصفحة في السطر الأول ثم كتب كلمة «علي» في أقصى يسار السطر الثاني وترك عن يمينها فراغاً مع أنها متصلة بما قبلها ، وقد لجأ أدونيس لما يسمى «فضاء النص» مما يتيح عدة قراءات للنص بوضع أسهم أو ترك فراغات بيضاء.<sup>(٦٦)</sup> وقراءة النص السابق على النحو المذكور، تجعل «علياً» ذلك الغاضب المنتقم الذي يحطم ويحرق وتسجد له الفيلة وحده، ولا يجسر أحد أن يكلمه ، كما أن من أوصافه (وكان له وحده البحر ، وخزائن الريح) وهذه السمات ، أعنى تحطيم الأصنام ، وامتلاك البحر ، وخزائن الريح ، هي من الأسماء التي أطلقها الشيعة (الفلاة) على الإمام علي بن أبي طالب في سبيل تأليهه في «خطبة البيان» المنحولة عليه ، ويقابلها في تلك الخطبة (أنا ساحر البحر - أنا محرك العواصف - أنا مكسر الأصنام)<sup>(٦٧)</sup>.

وفي نص أدونيس تداخل بين صورة الصبي الذي يحكم بعضاً من حديد، وعلي الذي يحطم الأصنام ويمتلك الريح والبحر، والصورة الأولى مأخوذة من «رؤيا يوحنا اللاهوتي» ، والثانية مأخوذة من نص «خطبة البيان» ، وقد سبق للمستشرق الفرنسي (لوي ماسينيون) أن ربط بين تصور الشيعة لعلي في «خطبة البيان»، ورؤيا يوحنا اللاهوتي في بحثه «الإنسان الكامل في الإسلام وأصوله النشورية»، فقال أن الشيعة قد استعانوا بهذه «الرؤيا» في تصورهم للإنسان الكامل<sup>(٦٨)</sup>.

وهكذا يتشابه الإنسان الكامل الذي «صوره» أدونيس هنا مع «صورته» عند الشيعة في خطبة البيان ، وفي تصورات الإسماعيلية والباطنية للقطب والإمام المعصوم، وليس هذا هو الموضع الوحيد في شعره ، الذي تلقانا فيه صورة «علي» على هذا النحو بل هي صورة مطردة في شعر أدونيس، ومن ذلك قوله:

وعليُّ لهبٌ

ساحرٌ مشتعل في كلِّ ماء



عاصفاً يجتاحُ - لم يترك تراباً أو كتاباً  
كنسَ التاريخَ غطى  
بجناحيه النهار<sup>(٦٩)</sup>

والصفات المذكورة هنا مرادفة للأسماء التي أطلقها الشيعة على «علي» ومنها: أنا شهاب الإحراق (= لهب) وأنا ساحر البحر (= ساحر) ومفجر الأنهار (= مشتمل في كل ماء) وأنا محدث الشتات (= كنس التاريخ) ، وقال أدونيس أيضاً:  
عليُّ أبدُ النار والطفولة<sup>(٧٠)</sup>

وأبد النار (= شهاب الإحراق) في خطبة البيان، وكما ذكرنا قد يكون علي هو الشاعر نفسه (= علي أحمد سعيد) والمؤكد أنه ليس علي بن أبي طالب أبو الحسن والحسين ، الصحابي الجليل، والخليفة الرابع ، الذي لم يسع للتدمير والفتك، بل فتك به هو . وإذن فصورة «الإنسان الكامل» في تصور أدونيس هي صورة أسطورية، ينفذ منها إلى تحقيق أمله بهدم وتدمير ما يتذر منه وما يشكو من وجوده ، وهو الثقافة العربية والتاريخ العربي.



وفي شعر أدونيس رمز آخر قريب من رمز «علي» هو رمز الجَوَّاب أو «الخضر» الذي هو صورة من صور «الإنسان الكامل» أيضاً ، إذ يمثل الخضر، ذلك الولي ، أو القطب عند الصوفية ، الذي يعلم علم الباطن ويجوب الأرض شمالها وجنوبها ، غربها وشرقها، لاتمنعة الموانع، ولا يحده زمان ولا مكان، وهو دائم الحضور، أزلي أبدي الوجود، وقد عول أدونيس على هذا الرمز الصوفي كثيراً في قصيدته الطويلة «تحولات الصقر».

١ - في «تحولات الصقر» نرى عبد الرحمن الداخل (صقر قریش) وهو قناع اتخذهُ أدونيس ليمجد الثورة والإقدام ، والخروج لطلب العلم ، ونصرة المستضعفين (المالكون اليتامى)، ويدين ما أحب أن يدينه من التاريخ العربي، وقد ركز في شخصية الصقر على التحول والضرورة ( وهذه هي السمة البارزة في صورة الخضر) وفي هذا الصدد تقابلنا شخصية الخضر، فيتكرر ورودها ، وتشارك في هذه التحولات، ففي لحظة إشراق وكشف ، وبينما الصقر في غفوة، لانوم ولاغياب، بل حضور في الحلم - الرؤيا - يحس الصقر أنه يعلو في الهواء ، ويركب البراق إلى السماء ، كأنما عرج به ، حينئذ يلتقي بالخضر:

كَانَ أَنْ نُورَ النَّخِيلِ وَاثْمَرَ فِي صَرَخَاتِي  
حَيْثُ لَاقَانِي الْخَضِرُ ، صَلَّى صَلَاتِي  
حَيْثُ تَجَتَّاحُنِي كَلِمَاتِي<sup>(٧١)</sup>

وحينما يتذكر الصقر أيامه الخالية، حيث أقام على نهر الفرات ، ثم هروبه بين  
النخيل ، فى طريق الصيرورة والتحول، الصيرورة إلى البطولة والمجد، فكأنما أتى  
المعائب ( وهو قد أتاها ):

جئتُ إلى بغداد

أخطو على سجادة

بينَ خيوط الماء والأشجار<sup>(٧٢)</sup>

تلك السجادة هى سجادة الخضر، التى يبسطها كلما استقر، ليصلى عليها،  
أوليعلتها مركباً فوق سطح الماء وبها يبلغ هدفه.

وحينما يموت الصقر، يأتيه الخضر فى المنام - فالخضر لا يموت - ويناديه، وقد  
تزيا ببعض سمات الإمام على بن أبى طالب الذى خلع الباب ( باب خبير):  
إنهضْ ، أنا ديكٌ ، عرفتَ الصَّوْتُ؟

أنا أخوكَ الْخَضِرُ

أُسْرَجُ مُهْرَ الْمَوْتِ

أخلعُ بَابَ الدَّهْرِ<sup>(٧٣)</sup>

فالصقر مطلوب حياً وميتاً ، مطلوب حياً من أعدائه ، ومطلوب ميتاً من  
المستضعفين فى الأرض لنصرتهم، وحينما ينزل عيسى (ﷺ) فى آخر الزمان، ليقتل  
المسيح الدجال (الشيطان) ويقضى على الشر ويعيد الشريعة والإيمان، يكون فى معيته  
الصقر، فيحنو عليه ، ويتخذ عيسى حينئذ هيئة الخضر :

(ينزلُ عيسى حانياً عليه)

أخضر كالجُمان

ينزلُ فى المنارة البيضاء

فى الجانب الأيمن من دمشق<sup>(٧٤)</sup>

وهكذا كان الخضر بصورته الأسطورية مصاحباً للصقر، في تحولاته ، فليس الصقر إلا أسطورة البطولة والثورة ، وهو قناع اتخذهُ الشاعر ليتحدث من ورائه ، وهو من أنجح الأقنعة عند أدونيس، وإذا كان الخضر قطباً من أقطاب الصوفية ، فإن الشاعر قد نجح في استغلال الجانب الأسطوري من هذه الشخصية العجيبة، ليخدم الصورة بل الصور والتعينات التي ظهر بها الصقر، في سبيل فلسفة للتحول والسيرورة يؤمن بها أدونيس، وتظهر في كل أعماله ، إلا أنه جعلها عنواناً على هذه القصيدة ، وهي منها بمثابة العمود الفقري.

٢ - ليس للخضر مكان ، فهو لا يتقيد بحدود المكان ، ولكنه يظهر دائماً قادماً من جهة السماء ، فهو في الهواء وأكثر ما يظهر الخضر، ليعلم ، وقد يأتي منقذاً أيضاً، من الهلاك، أو معيناً على عمل من الأعمال ، وهذا التصور عادة ما يقدمه الدراويش وأتباع الطرق الصوفية في دروسهم ، كما أنها صورة معتادة في الفولكلور<sup>(٧٥)</sup> وفي قصيدة «تحولات العاشق» يقدم أدونيس «كرامة» وقعت له ، وفيها «منقذ» له قدرة كقدرة «الخضر»:

دكنا في مركب وكنت حاملاً . وبينما نحن في عناقنا الأليف انكسر المركب ، فنجونا على خشبة من أخشابه ، وضعت عليها طفلك . وصحت: عطشانة، فقلت : من أين ونحن في هذه الحالة؟ ثم رفعت بصري إلى السماء وإذا بشبح في الهواء يمدُّ لي

إبريقاً أخذته وسقيتك وشربتُ

ماءٍ أشهى من العسل وأطيب

ورايته يغيّبُ وهو يقول «تركتُ هوايَ لهواةً فاسكنني في الهواء»<sup>(٧٦)</sup>

وهذه «الحكاية» هي اقتباس لما ورد في الرسالة القشيرية في باب «كرامات الأولياء» إذ يقول القشيري «حكى عن أبي عمران الواسطي قال: انكسرت السفينة وبقيت أنا وامراتي على لوح ، وقد ولدت في تلك الحالة صبية ، فصاحت بي وقالت ، يقتلني العطش !! فقلت : هو ذا يرى حالنا، فرفعت رأسي فإذا رجل في الهواء وفي يده سلسلة من ذهب وفيها كوز من ياقوت أحمر ، وقال هاك اشربا . قال: فأخذت الكوز وشربنا منه فإذا هو أطيب من المسك وأبرد من الثلج، وأحلى من العسل. فقلت من أنت رحمك الله ؟ فقال عبد لمولاي: فقلت بم وصلت إلى هذا ؟ فقال: تركت هواي لمرضاته فأجلسني في الهواء . ثم غاب عني ولم أره»<sup>(٧٧)</sup>.

٢ - وفي عمله المرموق «أقاليم النهار والليل» يسبح الشاعر في رؤى وأحلام، داخل ذاته ، كأنما هو في سفر روحي، يشبه الإسراء والمعراج، وفي هذه الرحلة يصطحب الشاعر معه صديقاً، أو قل يتخذهُ عوناً على مشقة السفر ، وحينما يُسأل : « من أين تأكل؟ يجيب :

«حين احتاجُ إلى الطعام ، أسمع فوق رأسي صلصلة أنظرُ فأرى كاساً تتدلى وشخصاً في الهواء يناوئني رغيفاً» (٧٨) .

ويواصل الشاعر سفره الروحي، داخل نفسه ، فتلفى المسافات وتملأ روحه الأفق ، وحينئذ :

هكذا أزدهى صائحاً: مَنْ يعرفُ مثلي الأسرار وقد نضخت بين  
شفتي الأرض ؟

أترتع في الهواء شيخَ كراماتٍ (٧٩)

لقد كان في أول رحلته يستمعين بصديق ، محله في الهواء ، ليقدم له الطعام والشراب ، والآن غدا هو نفسه قادراً على صنع تلك الكرامة ، صار يتربع في الهواء ، كما يصنع الخضر، الذي كان يعاونه في السفر، فامتلك تلك الكرامة ، وصار الخضر صديقاً له ، يسأل عنه، فهو قادر على الذهاب إليه:

- (أين أشاهدُ صديقنا الخضر؟)

- (عند الصخرة في كوةٍ على البحر، وترى أثرَ جناحيه في الطين) (٨٠).

و لكن يبدو أن الخضر ما يزال قادراً على عمل الخوارق التي تدهش من يسمع بها فما بال من يراها :

ورأيتُ الخضرَ يدخلُ جناحيه تحتَ المدينة ويقتلعها ....  
المدينة (٨١)



لقد انسلك الشاعر في الطريق، وصحب القطب، بل قطب الأقطاب (= الخضر) ولكن هل صار هو نفسه قطباً؟ ، ها هو ذا يدخل في حال جديدة :

يلزمني الخروجُ من أسمائي -

أسمائي غرفة مغلقة

جُبُّ غائب

علي أسبر علي أحمد سعيد على سعيد علي أحمد أسبر علي

أحمد سعيد أسبر

يصارع يتكسر كالبلور

وأدونيس يموت

والهواء شقائق وأعراس في جنازته<sup>(٨٢)</sup>

فالشاعر يطرح كل الأسماء التي تسمى بها في الواقع، والتي سمي نفسه بها، أو نسب نفسه إليها؛ لأنها صارت سجنًا، بل جُبَّ (أسمائي جب) وهو يريد الخروج من هذا الجب، لقد صار إلى حيث لا بشر، ولا فهم، ولا حس ولا عيان، إنه في أعلى عليين، وها هو يسمع هاتقًا من داخل ذاته، لامن خارجها، يهتف به :

يُشجّعني ويهتفُ بي هاتقُ :

حرك شفتيك بكلام لا يفهمه غيرك فيصفي

إليك الورق وجحيم الأغصان

تسمع من يجيبُ موشوشاً : تلزمك صحبة مع غير العالم

تطالع بجوارحك الغيب، وتحيا مطبوعاً على البدعة<sup>(٨٣)</sup>

وإذن فقد أوحى إلى الشاعر - من عند نفسه على الحقيقة - أن يكتب شعره، الذي يعتمد فيه الإلغاز والرمز، ويأتي فيه بكل مبتدع وغريب، أليس قد صار غريباً، لا يدرك الناس من فعله أو قوله شيئاً؟ ولقد صار له الحق أن يبحث عن أهل وعشيرة من عالم آخر، وهو قادر على معرفة هؤلاء الناس، سوف يعلم أين هم، ومن هم، أليس يعلم الغيب وأخفى؟ وقد جاء في الوحي أيضاً، أنه سيكون من دأبه أن يأتي بالبدعة، فالبدعة صارت له طبعاً. ولكن الشاعر بذلك قد انقطع عن الناس، فهل يدرك هو ذلك، ولو في حلمه وسفره الروحي وغيبابه؟ يبدو أنه يعاني من انقطاعه هذا، فهاهو يخبرنا :

الأشياء وحدها أراها وتراني<sup>(٨٤)</sup>

وفي «فصل المواقف» من نفس العمل (أقاليم النهار والليل) يواصل الشاعر رحلته، وهاهو، يتحرر من القيود تماماً، يصير شفافاً كالزجاج، ويرى له بريق كاللؤلؤ، ولكنه برغم ذلك يتحصن داخل نفسه.

ويستمر الشاعر في حمله، في سفره، يبحث عن الطريق، وهاهو يخبرنا عما «عرف» و «ذاق» في سفره، ويعترف أن الطريق في داخل نفسه لا في خارجها، فيذكرنا

بالعطار فى «منطق الطير» وبالسالكين من كبار الصوفية ، إذ يقول فى قطعة من أبدع ما كتب:

أعرفُ أن الطريقَ  
لغةً فى شعورى ، لا فى المكانِ  
لغةً فى العروقِ وفى نبضِها ، لغةً فى السَّيرةِ  
حيثُ تأتي المسافاتُ من أولِ الرُّوحِ موصولةً بالبريقِ  
ببريقِ الفتوحاتِ والكشفِ والعابرينِ  
فى التَّخومِ الأخيرِ<sup>(٨٥)</sup>

ثم ينتقل الشاعر إلى مرحلة أخرى فى سفره الروحى، وهاهو يومئ، ويشير ويرمز، فيقول ولا يقول ، فيترك لنا «حاشية» لنقرأ فيها :

قادرٌ أن أصيرَ وجهي بحيرةً للبحج وأجعل أهدابي غاباتٍ،  
وأصابعي ربيعاً وأعراساً، قادرٌ أن أبعثَ اليعازرَ فى كلِّ خطوةٍ أخطوها،  
لكنَّ الفرحَ غائبٌ ولم تحن ساعةُ الظَّهورِ<sup>(٨٦)</sup>

ومن له القدرة على إحياء الموتى إلا المسيح؟ ومن الذى غاب ولن يظهر إلا بميعاد غير الإمام المستور عند الشيعة؟ وهل ذلك بعيد عن «الخضر» الذى صحبه الشاعر فى هذه المرحلة؟ أو عن علي بن أبى طالب، أو على أحمد سعيد (= الشاعر). إنه معتقد الغلاة من الشيعة، فإن منهم كما يقول ابن خلدون «من يقف عند واحد من الأئمة لا يتجاوزه إلى غيره بحسب من يعين لذلك عندهم ، وهؤلاء هم الواقفية، فبعضهم يقول: هو حى، لم يميت إلا أنه غائب عن أعين الناس، ويستشهدون لذلك بقصة الخضر، وقيل مثل ذلك فى على- رضى الله عنه- وأنه فى السحاب والرعد صوته، والبرق سوطه»<sup>(٨٧)</sup> وإذا كان الشيعة (أو غلاتهم خاصة) قد ربطوا بين على (الإمام) والخضر كما ذكر ابن خلدون ، فإن الشاعر قد سبق أن ربط بين الخضر والمسيح فى موضع سابق ذكرناه، وذلك كله لا يعمدو أن يكون أثراً من آثار التصور الصوفى والشيعى للقطب وللإنسان الكامل والإمام المستور. وربما تكون الإشارة فى نص أدونيس هنا إلى ساعة الفرح / ساعة الظهور، هى إشارة إلى الثورة، وإقامة العدل ، فإن الإمام المستور ، إذا عاد فإنما يعود ليملا الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً.

ولا ينتهى الشاعر من عمله هذا «أقاليم النهار والليل» الملى بالزخم الشعري،  
وبالرموز، إلا وقد صار «كوناً» مكتملاً ، فهو يتمم الصور فى الموجودات، ويتحول من  
صورة إلى صورة ، بل هو طاقة قادرة على التحول بلا حد:

طاقاتي على التحول لا آخر لها، تعجز أن تنتهى ولا تعرف كيف<sup>(٨٨)</sup>

إنه هو و «مظاهر» الوجود ، فى الكون كله سواء ، فما الأفق ، وما وراءه ، وما القمر  
وما فوقه ، وما البحر وما تحته، وما الأرض وما النجوم ، إلا الشاعر نفسه ، فهو يسأل  
مستكراً:

هل يعقل أن يكون هذا النسيجُ شخصاً آخرَ غيري؟<sup>(٨٩)</sup>

لقد صار الإنسان (= الشاعر)، هو الكون، أو كما قال النفرى ، وما أبدع قوله:

وقال لي أنت معنى الكون كله<sup>(٩٠)</sup>

ولكن الشاعر- على عكس النفرى- ينفى السماء ، ضربة لازب ، فحينما يصل إلى  
نهاية رحلته ، فى أقاليم النهار والليل يقف ليخبرنا فى مقطع أشبه بالموعظة، يختمه  
بسطر يعارض فيه قولاً للمسيح، على النحو التالى:

أعرف الآن

أين يكون الليل إذا جاء النهار

والنهار إذا جاء الليل،

أعرف أن جنس الربوبية يتأصل فى أحشاء الأرض ويتناسل،

أعرف الأرض بالأرض

والسماء بنور الأرض

هكذا أظهر فى قميصى الجديد !

لكن ،

ما هذا الخوف ؟ ماجئت لألقى الخوف بل التغير<sup>(٩١)</sup>

لقد ظهر الإمام المستور ، علي (الشاعر) الذى ينشد تغيير العالم، فلا خوف اليوم،

فها هو الإنسان قد ظهر فى قميصه الجديد، قميص الألوهية !



تمتاز الصوفية برؤية للمرأة وللحب تغاير سواها من الروى والفلسفات، وتتفق مع بعضها شيئاً من الاتفاق ، وقد يتفق الشاعر المعاصر مع الرؤية الصوفية وقد يختلف، ولهذا سنتوقف أولاً عند رؤية أدونيس للحب والجنس، لنقارن بينها وبين الرؤية الصوفية للمرأة والحب.

يمكن النظر للحب عند أدونيس من ثلاثة زوايا، الأولى: العاشق نفسه أى الرجل (الشاعر) ، والثانية: الآخر، المعشوق أو المرأة المحبوبة، والثالثة: العالم . أما الزاوية الأولى وهى تأثير الجنس على أدونيس نفسه كعاشق ، فهو يعد الجنس لحظة وجودية لاشك فى أهميتها الكبيرة ، ويربط بين لذة الجنس ولذة الإبداع أو كتابة الشعر ، فيقول «هكذا أصفى دائماً إلى الطبيعى في، لكى أقدر أن أنفذ إلى ماوراءه ، الطبيعى في أي الجنس ، فى المقام الأول، فلحظة يكشف الجنس عن تجزؤ الوجود، يكشف عن وحدته، الجنس نشوة هبوط الأعماق، كمثل الشعر، سفر إلى التخوم والأقاصى، وفى ذلك معرفة وتذكر فى آن»<sup>(٩٢)</sup>.

أما من ناحية المرأة (المعشوقة) فإن أدونيس يتفق مع السرياليين فى رؤيتهم للمرأة ، فالمرأة بوصفها المحبوبة إنما هى رمز للأنوثة الخالقة، للرحم الكونية ، وهى بوصفها كذلك؛ علة للوجود، ومكان الوجود<sup>(٩٣)</sup>.

ولقد وجد أدونيس فى الإيروسية السريالية ما يوافق ميوله، فيقول «تنهض الإيروسية السريالية على الرغبة التى هي تعبير عن التمرد على القانون الشكلى الذى تفرضه الأخلاق الدينية المسيحية... وينقل عن «أراجون» (الشاعر السورىالى) قوله «فى الحب مبدأ خارج عن القانون، ازدراء التحريم وتذوق التدمير»<sup>(٩٤)</sup> ويربط أدونيس بين هذه النظرة الشهوية الراغبة فى التجاوز والتمرد فى ذاته عند السرياليين ، وبين نظرة الصوفية الإسلامية للمرأة والحب ، وهى نظرة إسلامية أصيلة لاتخرج على القانون، ولاترغب فى المحرم، بل تستند (عند ابن عربى مثلاً) إلى حديث النبى (ﷺ) «حُبِّبَ إِلَيَّ مِنْ دُيُنَاكُمْ ثَلَاثُ: النِّسَاءُ وَالطُّيْبُ، وَجُعِلَتْ قُرَّةُ عَيْنِي فِي الصَّلَاةِ، وَلَكِنْ أَدُونِيس لديه إصرار غريب على أن كل رؤى الصوفية إنما هي رؤى مغايرة للأصل الذى هو الشرع ، وبذلك هى رؤى ثورية فى رأيه ، تهدف إلى الهدم ، هدم الألوهية، وهدم الشريعة، وهدم المحرم والقانون، ولذلك يتناقض أدونيس مع نفسه كثيراً ، ففى حين يمجّد الرؤية الصوفية للمرأة والحب ، نراه يشدد النكير على رؤية الإسلام للحب، وكأن الصوفية ليست جزءاً من الإسلام التاريخ والحضارة والدين<sup>(٩٥)</sup>. وهذا مخالف للحقيقة كلية ،



إذ كان متصوفة الإسلام دائماً مرتبطين بالمرأة برباط الزواج، وأنجبوا الأولاد ، وحكمتهم أحكام الشريعة، وكان الحياء سمة من سماتهم، والحياء يستدعى الالتزام بالشرع لاخرقه وهدمه ، قال الواسطي: لَمْ يَذُقْ لَذَاعَاتِ الْحَيَاءِ مَنْ لَا بَسَ خَرْقَ حَدٍّ<sup>(٩٦)</sup>.

ومن زاوية ثالثة فإن أدونيس يرى أن النشوة الجنسية للعاشق والمعشوق، إنما هي نوع من الموت المؤقت، أو لنقل هي صورة من صور الموت، هي الموت-المعنى، ومن هنا كانت النشوة الجنسية أعمق ما يوحد بين شخصين... وهي صورة عالية من الحياة الحقيقية الغائبة، الحب إذن هولون من الفناء الشبيه بالفناء الصوفى ، فالحب نفسه إنما هو ألوهة تتحقق بتلك النشوة الجنسية.<sup>(٩٧)</sup>، ويعتمد أدونيس فى تفسيره لرؤية الصوفية للحب على «وجهة نظر» لتفسير معنى الحب عند ابن عربى، والحقيقة أنه لايمكن التسليم بهذا التفسير، إذ لابد من اعتبار الرؤية الرمزية ، والسياق العام لمذهب ابن عربى فى وحدة الوجود . وحديث ابن عربى عن علاقة المرأة بالرجل فى أثناء الجماع، فيما يسميه «وصلة النكاح»، وهى ببساطة تعنى ظاهرياً - أن آدم (الرجل) باعتباره أعظم مخلوق أو الكون الأصغر الذى هو صورة الكون الأكبر، وحواء (المرأة) التى هى أجمل ما فى الإنسان ، حينما يتحدان ، ويتلاقيان فى أثناء الجماع ، فذلك هو القرب الشديد بين الحبيب والمحبيب، بين العاشق والمعشوق، فتمثل المرأة حينئذ صورة الحق، وبذلك تتحقق فى «وصلة النكاح»، صورة من صور الفناء الصوفى ، ولقد أخذ أدونيس بهذا التفسير «الظاهرى» وربط بين رؤية ابن عربى على هذا النحو وبين الرؤية السريالية الشبقية.

ولكن واحداً من أعظم دارسى الصوفية فى العصر الحديث، وأكبر من تخصص فى فلسفة ابن عربى الصوفية ، وهو الدكتور أبو العلا عفيفى، يرى أن تناول هذه المسألة على ظاهرها عند ابن عربى، يفضى إلى اتهام ابن عربى بمادية شنيعة لا تتفق مع روح مذهبه، وفى تفسير أبو العلا عفيفى لوصلة النكاح يرى أن المرأة فى هذه العلاقة رمز على أى موضوع محبوب، والشهوة رمز على الرغبة الملحة فى الحصول على المطلوب و«وصلة النكاح» رمز على الاتحاد الصوفى، وبصير الاغتسال بعد ذلك رمزاً على الطهارة الروحية<sup>(٩٨)</sup>. وهذا الميل من جانب أدونيس نحو تفسير مادى لرؤية ابن عربى للحب والجنس وربطة بالرؤية السريالية، يتفق مع ميله إلى لون من وحدة الوجود المادية، وهى رؤية لا تتفق مع مذهب ابن عربى فى وحدة الوجود.

وعلى أية حال فما أكثر شطحات أدونيس فى كتاباته، ومانحن بسبيل الترصد له هنا، ولكننا نتأمل فى شعره بعض التأمل لنستكشف ما فيه من مسارب تسللت خلالها مفاهيم صوفية ، من بعض المصادر، ولا يخفى ما أشرنا إليه قبل، من تداخل هذه المؤثرات مع مؤثرات سريالية ، ورمزية وأسطورية.

ويرجع توجه أدونيس إلى تمجيد الجسد ، والاهتمام بالجنس، إلى فترة مبكرة من تاريخ إبداعه فى الشعر ، ففى قصيدة بعنوان «مزامير الإله الضائع» (١٩٥٦م) كتب أدونيس يقول:

يا شهدي يا شهد الشهوة

يا أرضاً تجنى فى خلوة

يا قبة

فيها كل نجى يشهد ربه

يا قصراً يعلو تحت الرغب

فى أحشائك تيه يجرف رمل التعب

فى أحشائك أحيا موج الجنس، أكابد ثورة مدّة

أرد العالم فى لاحده .

فى أحشائك أعرف أوقن أن الآتى

سرّ حياتي

فيك أصور أبداع، أعلى آثارى

أوضح أعتم أسرارى،

فيك أنشئ، فيك أحقق أن الله

لا يتناهى. (٩٩)

ففى هذا المقطع، وفى غيره من المقاطع التى تمتاز بحسية أوضح وأظهر، يتضح أن الشاعر يجعل الجنس والشهوة واللذة الحسية الناجمة عن الاتصال بين الرجل والمرأة لونا من الدين ، ويجعلها ضرباً من الإبداع كذلك ، وهذا هو عين ما ذكره ويذكره دائماً فى مؤلفاته الأدبية والنقدية التى هى لون من التفسير والشرح لأعماله الشعرية ، أو كأنهما وجهان لعملة واحدة ، ورؤية الجنس باعتباره لونا من العبادة ، فيها أثر الرؤية

الصوفية ، التى قلنا إن أدونيس أخذها من ظاهر نصوص ابن عربى كما أخذها كثيرون غيره من الدارسين.

وفى قصيدته النثرية الأولى «أرواد ، يا أميرة الوهم» (١٩٥٨م) نرى الحسية والشبقية الظاهرة ، مرتبطة بالإبداع ، فجسد المرأة هو الورق ، وهو الحبر الذى يكتب به ما تفتق عنه قريحته ، وهذه الرؤية سترتبط عند الشاعر على مدى طويل برؤيته لأسطورة «أورفيوس» Orpheus ، وقد سبقه إلى ذلك الشاعر الألمانى «راينر ماريا ريلكه» R.M.Rilke فقد ربط بين الإبداع والجنس سواء فى عمله الشعرى الذى أشرنا إليه من قبل وهو «سوناتات إلى أورفيوس» ، أو فى أعماله النقدية ، ومن أقواله «... والحقيقة أن الحياة الإبداعية هى من القرب من الحياة الجنسية ، من معاناتها وشهواتها، إلى حد أننا لا ينبغي أن نرى سوى شكلين للحاجة نفسها ، وللمتعة ذاتها»<sup>(١٠٠)</sup> ، ولابد أن آخرين غير «ريلكه» وغير أدونيس ، قد ربطوا بين «الجنس» والإبداع، لكن بعض الدراسات المقارنة أثبتت أن أدونيس قد تأثر برؤية الشاعر الألمانى<sup>(١٠١)</sup> - كما أن المؤكد أيضا أن رؤية أدونيس هذه قد أثرت فى جيل من الشعراء العرب المعاصرين.

و «الرؤية الأورفية» لها جوانب عديدة، منها جانب الفقد أو الغياب، الذى يمثله غياب الحبيبة «يورديسى» Eurydice فى العالم السفلى، وذهب «أورفيوس» للبحث عنها وإرجاعها، وقد وصف «أوفيد» فى (مسخ الكائنات) حال «أورفيوس» بعد فقدها، إذ صدف عن حب النساء ، ولم تجد معه مراودتهن له عن نفسه<sup>(١٠٢)</sup>. وهناك جانب الموت حيث لا يأمل العاشق فى إعادة حبيبته إلى الحياة. أما أورفيوس عند ريلكه، فيتحقق له الوجود (المستمر) من خلال التلامس والعناق<sup>(١٠٣)</sup>.

ويرى أدونيس أن الموت هو التحقق الكامل للعشق، ويربط ذلك بالفناء الصوفى الكامل (المتحقق بالموت). والفناء المؤقت أو الوجد الذى هو موت مؤقت «فالموت هو وحده الذى يقضى على الإثنية. فما من وحدة على هذا المستوى دون موت، ولا تكمل الحياة إذا لم يموت، يموت الصوفى العاشق للحياة من أجل الحياة ، هكذا تتجلى الصلة العميقة بين الجنس والدين من جهة والموت من جهة ثانية، وتتمثل هذه الصلة فى النشوة والانخراط ، فهذا نوع من الموت والانبعاث فى آن : فيه يموت ما يفنى وينبعث ما يبقى ، يموت العرضى ويبقى الجوهرى، والحب انخراط: حياة تتبثق من الموت»<sup>(١٠٤)</sup>.

فى ديوان «المسرح والمرآيا» تمثل طقوس الجسد، عالماً من الرؤى والأحلام والرموز، كأنها أحوال ومقامات نحو الشهود ، ونحو المثل أمام الحضرة، والاتحاد مع المطلق. فيمثل الموت هذا المفهوم الذى تحدث عنه أدونيس، حيث تتحقق بالموت الحياة الكاملة ، سواء فى العشق الجسدي أو الفناء الصوفي :

الموتُ وجهُ شاعرٍ ، أو كلمةُ

منذورةٌ للأرضِ

الموتُ حصنُ عاشقٍ

وتَمْتَمُهُ (١٠٥)

وفى الموت يتحقق اللقاء الأبدى؛ لهذا يطلب العاشق من المحبوبة أن تلحق به ليموتا معاً:

هاتى يدكِ اتبعينى

لم يبقَ غيرُ الموتِ ، غير حلمٍ،

وغير خطوتين (١٠٦)

وفى «مرآة لخالدة» يخلص الشاعر إلى تصوير مشاهد اللقاء بين العاشقين ، وفى النهاية يكون الموت خاتمة «المطاف» حول بيت الحب:

بعدها تهرمُ البيوتُ

بعدها يطفئُ السريرُ

نارَ أيامه ويموتُ

وتموتُ الوسادة (١٠٧)

وفى «الرأس والنهر» تصوير «مسرحي» لأسطورة «أورفيوس» الذى مزقته نساء طراقيا، وطفأ رأسه على سطح النهر ، ويجعل أدونيس من الموت دليل الرأس للوصول إلى المشوقة المفقودة:

نزلَ القمرُ

طوّفَ حولِ نوافذنا

وترصدنا

كان الموتُ دليلاً

كان الحجرُ (١٠٨)

فالموت هو الحلم، هو الوعد، الذى به تتحقق السعادة واللقاء الأبدى والاتحاد ، بل  
الفناء فى المعشوق :

وكان موتى فوهة الزمان ، كان الوعد والمجئ<sup>(١٠٩)</sup>

ويرتبط بالمعشق الذى يفضى إلى الفناء، رفع المرأة إلى مستوى التأليه، باعتبارها  
الأنثى الخالقة، وهى رؤية سبق أن عبر عنها «رمزياً» الشعر الصوفى الفارسى، متأثراً  
بالشعر العذرى العربى .

ولهذه الرؤية صداها فى شعر أدونيس، وهى لاتنفك عما قاله من قبل وعما  
يكرره كثيراً ، إذ يربط بين الرؤية الصوفية للمعشق (مجرداً من جانبه الروحي والرمزي)  
وبين الرؤية الإيروسية أو الشبقية التى يقول بها السرياليون، والمرأة بهذا تكون قبلة  
العاشق وغايته ، إليها يسلك المسافر والمريد، فى طريق هو عينه تلك المرأة:

الطريقُ امرأةُ

وضعت راحةَ المسافرِ فى راحةِ العشيِّ

ملأت راحةَ العشيِّ

بالحنينِ وأصدافه<sup>(١١٠)</sup>

ولكن أدونيس لا يتقيد بالرؤية الرومنطيقية ولا الرؤية الصوفية الرمزية، بل يذهب  
إلى الاتجاه السريالي ، الواضح فى تركيزه على الجسد، لا الرمزية الأنثوية ، فإذا كان  
المتصوفة يجعلون المرأة رمزاً للذات الإلهية ، تمثل فيها جمال الكون ومعناه ، فإن  
السرياليين هم الذين ربطوا ذلك بالجنس وبالجسد، وهذه الرؤية هى الأكثر شيوعاً  
ووضوحاً فى شعر أدونيس، وعلى كثرة الأمثلة ، نجتزئ بالقليل ، فمن ذلك قوله:

خضرك لي نموذجٌ وصورةُ

لهذه المعمورة<sup>(١١١)</sup>

وقوله:

تتقمصين قميصي وتلهجين بي

نجملُ قشرةَ الأرضِ

ونجتسنُ الكونَ<sup>(١١٢)</sup>

إن «جنسنة الكون» هذه ، التى يطمح الشاعر إلى تحقيقها، تتطوى على الجمع المعجيب بين روحية النفى الشفافة، وحسية امرئ القيس الظاهرة ، إنها رؤية تطمح إلى التعلق بأجواز الفضاء فى أثناء «الوطء» على صعيد البسيطة، فحينئذ تتحقق المعجزة ، التى بها يتجنس الكون ، كل الكون:

يَمَكُنُ أَنْ تَنْقَلِبَ نَكْهَةُ الْجَسَدَيْنِ إِلَى أُسْرَابِ طَيُورٍ تُصَرِّفُ أُمُورَ الْهَوَاءِ  
يَمَكُنُ أَنْ تَتَفَارَقَ وَلَا يَكُونُ بَيْنَنَا وَبَيْنَ جَسَدَيْنَا غَيْرُ جَسَدَيْنَا<sup>(١١٣)</sup>

وهكذا يتضح أن رؤية أدونيس للحب ، إنما هى رؤية للجنس، وهى رؤية متأثرة بالرؤية الأورفية ، والرؤية السريالية وربما برؤية الكاتب الروائى البريطانى د. ه. لورنس<sup>(١١٤)</sup> D.H. Lawrence الذى اتخذ من الجنس ديناً ، فأثر ذلك كله أوضح عند أدونيس من الأثر الصوفى، وإن أقحم أدونيس أسماء النفى وابن عربى والحلاج فى قصائده، وفى مواضع تنحو نحو الحسية والسبقية الظاهرة، فإن ذلك راجع لأسلوبه الذى يعتمد فيه الخلط والتمويه، وراجع إلى تفسيره الذى أخذ به لكلام ابن عربى عن «وصلة النكاح»، وهو تفسير ظاهرى كما ذكرناه، وفى الحقيقة أن رؤية أدونيس للجنس بديلاً للحب قد تمثلت على أكمل وجه فى كتابه «مفرد بصيغة الجمع»، ولاسيما القسم الثالث وعنوانه «جسد»، وقد صرح هو بهذا «الاستبدال» فى سطرين من سطور ذلك الكتاب قائلاً:

وَقُلْتُ: الْجَسَدُ لَا الْحُبَّ جِلْدُ الزَّمَنِ مَسَامَ الْأَرْضِ  
الْجَسَدُ لَا الْحُبَّ قَوْسُ الْأَفْقِ عَضَلَةُ الرِّيحِ<sup>(١١٥)</sup>

وهكذا نخلص إلى أن الرؤية التى قدمها أدونيس فى شعره للحب، مفارقة لرؤية الصوفية من وجوه كثيرة. وإن تأثر فيها بالفاظ الصوفية وصورهم تأثراً واضحاً.



استعمل أدونيس «المرأة» بإشكالها المتعددة، والمرأة «أسلوب» انفرد به أدونيس وبرع فيه<sup>(١١٦)</sup>. ومن المرایا التى نلاحظ فيها أثراً للتصوف «مرآة للعین والزمن»، وهى مرآة للشاعر نفسه ، نرى فيها الشاعر والثائر الروحى، فى صورة واحدة:

غَنِيْتُ، قُلْتُ لِأَيَّامِي: رَفَعْتُ دُمِي  
مَدَائِنًا تَلْدُ الْإِيْقَاعَ قُلْتُ لَهَا  
مَدَدْتُهُ غُصْنًا يَشْتَاقُ يَحْمِلُنِي  
فِي نُسْغِهِ، وَيُضِيئُ الْمَوْتَ وَالْكَفْنَ<sup>(١١٧)</sup>

ويضمن الشاعر بعض كلمات «الحلاج» المأخوذة من شعره ، وبيتاً من الشعر منسوب للحلاج، وهو من كلام بعض «أهل البيت»:

غَنَيْتُ، قُلْتُ لَأَيَّامِي : ابْحَثْ دُمِي

( وَرُبَّا جَوْهَرِ عِلْمٍ لَوْ ابْحَثْتُ بِهِ

لَقِيلَ لِي : أَنْتَ مَمْنٌ يَعْبُدُ الْوَقْنَآ )

غَنَيْتُ، قُلْتُ . فَصَلْتُ الْحَلْمَ عَنْ هُدْبِ

يَخِيْطُهُ، وَمَزَجْتُ الْعَيْنَ وَالزَّمْنَآ. (١١٨)

فى هذه المرأة انعسكت ملامح الشاعر، وأولها الإخلاص للشعر (الإيقاع) بحيث يذوب الشاعر فى الإبداع، كما تذوب الأغذية فى غصن الشجرة، ويمثل الموت نهاية هذا الاندماج بل الحلول ، وهى ليست نهاية معناها الفناء من الوجود، بل الفناء فى الوجود ، فهذا الموت هو التحقق الكامل، وفى الصورة يظهر الفكر الباطنى للشاعر، الذى يؤمى به ويرمز ، ولا يصرح، وربما صرح ببعض ما يعلم ، ولكنه لا يصرح بجوهر ما يؤمن به. لأنه بذلك يعرض نفسه للمخاطر والمهالك، وتبدو فى الصورة «وحدة وجودية، لا تتفصل فيها العين (الذات) عن الزمن (التاريخ والمستقبل) فالتغير والتحول لا يعرف السكون ولا الثبات، والصيرورة لا تعرف نهاية ولا بداية ، وإنما هى دورة لا تنتهى من الوجود، أبدية لا تبيد ، وهذه هى فلسفة الشاعر فى شعره ، وهى معتقده.

وفى «مرآة الطريق، وتاريخ الغصون» نرى طريق الشاعر، فيه ملامح من أسطورة «أدونيس» (تموز) الذى خرج من الشجرة، ولامح من «أورفيوس» الذى نزل إلى العالم السفلى، والذى مسخ إلى حجر، «ومهيّا» القناع الذى اتخذه الشاعر ليحمل فكره الثورى، وكذلك المسيح (عَلَيْهِ السَّلَام) نصير المستضعفين فى الأرض والمظلومين، والطريق هو طريق الثورة، ثورة روحية وثورة سياسية واجتماعية، وقد تكون ثورة شيوعية، بل انقلاب فى التاريخ، يهدم ما هو ماضٍ ليبنى ماسيحي، والشاعر يجد فى نفسه القدرة على فعل كل ذلك؛ لأنه يحمل بين جوانحه هذه الملامح الأسطورية جميعاً ، وأكثر من ذلك، يشعر أنه يحمل نبتة النبوة:

وَرَأَيْتُ الْعُنَاصِرَ تَبْكِي وَتَفْتَحُ جَرْحَ الْأَخُوَّةِ

بَيْنَنَا ، وَعَرَفْتُ الْإِشَارَةَ

إِنْنِى أَوَّلُ الْبَشَارَةِ

إِنْنِى نَبْتَةٌ مِنَ الشَّرْقِ فِى رَوْضَةِ النَّبُوَّةِ (١١٩)

والإشارة إلى الشرق فى سياق الحديث عن النبوة، هى إشارة إلى فلسفة الإشراق، وفيلسوف الإشراقية السهروردى ، الذى يمثل نموذج الحكيم المتأله Theosophist الجامع للحكمة الإلهية والبشرية، وهو يدرج نفسه فى سياق فلاسفة الشرق وأنبيائه القدماء ، هرمس، وأفلوطين وزرادشت و.. السهروردى. والطريق الذى يسير فيه الشاعر، طريق ثورى ، شرفه فى هذه الثورة، حتى لو أريق على جوانبه الدم ، وبرغم مافى هذا الطريق من مرارة ورعب ومشقة ، فإن طموح السائرين فيه يجعلهم ينظرون إلى الأعلى، إلى المجد، والنصر والجائزة، ولذلك يتمثلون كل مافى طريقهم (طريقاً) يأخذونه أو يحلون فيه ، فكل شئ طريق:

حَضُنَّا مَرَارَاتِنَا، صَعَدْنَا  
فِي بَكُورِيَةِ الْأَعَالَى  
لَابَسِينَ الرَّمُوزِ، اصْطَبَغْنَا، صَبَغْنَا غَلَالَاتِهَا بِالْأَعَالَى  
وَالْحَمَامُ الَّذِي يَتَنَاسَلُ فِي وَجْهِهَا طَرِيقُ  
وَالسَّرَابُ وَمَزْمَارُهُ طَرِيقُ  
كُلُّ شَيْءٍ طَرِيقُ. (١٢٠)

وفى هذه الحال فإن الطريق الذى يسير فيه جميع الثوار، يسير فيه معهم الفقراء، وأهل الطريقة أيضاً، فقراء الزوايا. وطريقهم لا يؤدى إلى شئ محدد، وليست له مراحل، ولا فيه مقامات، ولا له أحوال، فليس هو الطريق إلى «الحضرة» ، ولا هو طريق روحى إلى النفس، بل هو طريق واضح قصير، إنه فى النهاية لايساوى سوى المسافة إلى الرغبة، والطريق نفسه هو الرغبة كما أن الهدف هو الرغبة ، إنها الثورة الشيوعية، ثورة الرعاع، أو ثورة «البروليتاريا» Proletarian :

كُلُّ شَيْءٍ كَمَا كَانَ، وَالثَّائِرُونَ  
أَصْدِقَاءُ الرِّيَاحِ  
فَقَرَاءُ الزَّوَايَا وَأَطْفَالُهَا وَالنِّسَاءُ الْبَغَايَا  
يَجْرَحُونَ النَّهَارَ يَسِيرُونَ بَيْنَ الْجَرَاحِ  
كُلُّ شَيْءٍ كَمَا كَانَ : كَفَايَ مَثْقُوبَتَانِ  
وَالصُّدَى يَشْرَبُ النَّزِيفَ  
كُلُّ شَيْءٍ كَمَا كَانَ : عَيْنَايَ مَعْصُوبَتَانِ  
وَالطَّرِيقُ الرِّغِيفُ. (١٢١)



فهذا التصور للطريق وللسالكين فيه ، الذين (يستفتحون بالخبز) موافق لتصور الماركسية التي ترى المادة والكسب الاقتصادي هو كل ما تتطوى عليه حركة التاريخ من معنى، وتاريخ الصراع الاقتصادي هو الطريق، كذلك يتفق مع رؤية القرامطة وأصحاب ثورة الزنج ، والشلمغاني الذي كان إمامياً ثم ادعى أن اللاهوت حل فيه وأحدث شريعة جاء فيها بالغريب ، ومن شريعته أن الله يحل في كل إنسان على قدره. (١٢٢) وقد جعل أدونيس لهذا الشلمغاني مكاناً في كتابه «مفرد بصيغة الجمع»:

الطريق تنزف كالجرح  
سترون الرعب يُغيّر هيئة العشب  
يحسبه السلطان ثائراً يجلده يقطع أطرافه يبعثر أشلاءه  
ثم يؤذن له الفضاء ويكبر الغيم

.....

يُفتي الفقهاء — يُلصّب الشلمغاني ويُحرق

يكون من مذهبه :

( أ ) الله يحل في كل شيء ... الخ (١٢٣)

لقد تمثل أدونيس هذه الفلسفات الداعية إلى الثورة والهدم، من قرمطية إلى باطنية إلى شيوعية ، ودمجها في شعره كما كان يصنع الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي حينما تأثر بالأفلاطونية المحدثة والإشراقية والنفوس المسيحية واليهودية والتصوف الإسلامي وعلم الكلام وأفكار الباطنية، وتمثل كل ذلك في فكره وفلسفته الصوفية الرمزية، كذلك توصل أدونيس إلى فلسفة «وحدة الوجود المادية» ، وبذلك يكون طريق أدونيس مليئاً بالرموز والأفكار المتباينة وليس هو كطريق الصوفية وإن تشابه معه في الاسم.

وفي ديوان «المطابقات والأوائل» تقابلنا صورة «للفنرى»، هي بمثابة رؤية شخصية يقدمها الشاعر للفنرى ، فهي مرآة ينعكس عليها وجه الفنرى بزاوية يختارها أدونيس ، كما يصنع الرسام في فن «البورتريه» Portrait ، إذ يعكس ماضي حنايا الشخصية وخباياها، من وجهة نظر الرسام نفسه ، يقول أدونيس على لسان الفنرى:

ساوَتَنِي شَمْسِي بِالْأَشْجَارِ  
وَبِالْأَنْهَارِ وَبِالْبُؤْسَاءِ / سَلَّوْهَا  
كَيْفَ نَفَتَنِي (١٢٤)

فالتفري هنا يعانى من الغربة والنفى، وصحيح أنه كان درويشاً جَوَّاباً للآفاق، ولكننا  
لأنعلم شيئاً عن ظروف تنقله ورحيله ، ويقدمه أدونيس هنا مستسلماً لقدره وغريته  
ومنقاه:

نَشَرْتَنِي فِي الطَّرِقاتِ وَفِي لَهجاتِ الغَرِبةِ حَرْفاً حَرْفاً

لَا تَسْلُوها

أَسْلَمْتُ لَتِيهِ الشَّمْسُ خُطايَ

رَضِيتُ لَوَجْهِ هَذَا المَنْفَى

• • •

والرمزية عند أدونيس هي من مذهبه الشعري في القلب، وقلب القلب ، ولذلك  
سنتوقف عند بعض ما في شعره من «رمز» له علاقة مباشرة بالصوفية، من ذلك  
ماسماه «أول الاسم» ، إذ يتحدث الشاعر عن شئ لاندري ماهو ، فلم يصرح الشاعر ،  
إلا ببعض ملامح هذا الاسم ، وهذه الملامح منها ماهو مجرد ومنها ماهو حسي:

أَيَّامِي اسمُها

والحلمُ، حينَ تَسْهَرُ السَّماءُ في أَحْزائي، اسمُها

والهاجسُ اسمُها

والعُرسُ، حينَ يُمَزَّجُ الذَّابِحُ بالذَّبِيحَةِ، اسمُها (١٢٥)

إنها إشارة إلى «حقيقة» تشمل الشاعر ، أيامه ولياليه، أحلامه وهواجسه، وعرس  
الدم ، الشهادة والاستسلام والمصير ، كل ذلك هو اسم هذه المشار إليها، ومن أسمائها  
أيضاً:

ومرَّةٌ غَنِيَتْ: كل وردةٍ

في التَّعَبِ، اسمُها

في السَّقَرِ، اسمُها

إنه رمز كوني ، يشير إلى الحقيقة، حقيقة الوجود، والخلود ، والألوهة، الحقيقة  
المعروفة ، الغائبة، التي نمسكها ولانمسكها، حقيقة الإبداع والحلم والموت والحب، التي  
تمني الصيرورة والتحول والبقاء والخلود، وهي كالدائرة أو كالحلقة لاندري أين طرفاها،  
لذلك فإن الطريق إليها لا ينتهى، واسمها باقٍ لا يتغير:

هل انتهى الطريقُ، هل تغيرَ اسمُها؟<sup>(١٢٦)</sup>

إن هذه «الحقيقة» المشار إليها ليست عند الشاعر هي «الذات الإلهية» المتمينة في الموجودات، والكائنة في الخواطر والهواجس والأحلام، ولكنها قد تعنى الثورة، وقد تعنى المحبوبة التي هي عين ذات الشاعر، وقد تعنى القصيدة وكل أولئك إنما هم شئ واحد على الحقيقة، إذ الشاعر يؤمن «بوحدة وجودية» من نوع يوحد بين الثورة والجنس والإبداع في صعيد واحد ، كما استبان لنا مما قدمناه هنا . وهذا الرمز ، ربما انصرف أيضاً إلى الكلمة:

الْمَحْ كَلِمَةً

كلّنا حولها سرابٌ وطنٌ لا امرؤ القيس هزّها والمعري طفلها وانحنى  
تحتها الجنيدُ انحنى الحلاج والنّفري روى المتنبي أنها الصّوت  
والصدى أنتَ مملوكٌ هي المالك<sup>(١٢٧)</sup>

هذه الكلمة هي القصيدة، وهي الكلمة Logos العقل الأول ، والنور المحمدي، والإنسان الكامل، رمز الخلق، من دونها لاوجود للكون ، فهي أصل الكون ومبعثه وسبب وجوده ، والعالم كله كامن فيها:

هي الحلم والحالمُ وهي الملاكُ ترتسمُ الأمة

فيها كبذرة<sup>(١٢٨)</sup>

هل هذه «الحقيقة» هي النقطة العليا التي كان يبحث عنها السرياليون؟  
إنها إذا لم تكن هي ، فلا شك أنها تشبهها .

وإذا كانت الرمزية والسريالية قد امتازتا بالفموض، كما امتازت الصوفية بالرمز، فإن كل هذه المذاهب قد عنيت في إبداعها بالأحلام والرؤى التي تصور الجانب المفاير للواقع ، المتحدى له، بكل صورة من صوره ، وللحلم نصيب كبير في أعمال أدونيس الشعرية، وبعض تلك الأحلام فيها مؤثرات صوفية و تتشابه مع رؤى وأحلام اعتاد الصوفية أن يقدموها لنا في أعمالهم مثل تلك الرؤى التي يقدمها محيي الدين بن عربي، وهل أعماله الأساسية مثل «الفتوحات المكية» وغيرها ولاسيما «فصوص الحکم» ، إلا رؤى وأحلام؟ . فهو يخبرنا في فاتحة كتاب «الفصوص» أنه قد رأى الرسول محمد (ﷺ) في مبشرة في دمشق فأعطاه هذا الكتاب ليخرج به إلى الناس.<sup>(١٢٩)</sup> كما بدأ ابن عربي كتابه «الفتوحات المكية» بخطبة أخبرنا أنها «مكاشفة

قلبية فى حضرة غيبية،<sup>(١٣٠)</sup> وهذا وحى أقرب إلى الرؤى والأحلام ، التى يسجلها الكاتب على الورق. وكذلك ماصنعة «ابن قضيب البان» فى كتابه «المواقف الإلهية» من رؤى، ولاسيما معراجه إلى السماء، ورؤيته «الحق» فى صورة مجسمة،<sup>(١٣١)</sup>.

فى قصيدة «السماء الثامنة» رحيل فى مدائن الغزالي، يقدم أدونيس رؤيا، على هيئة رحلة، تشبه رحلة الإسراء والمعراج، أو رحلة دانتي فى «الفردوس المفقود» ورحلة المعري فى «رسالة الغفران» إلى الآخرة . ولكن أدونيس لم يشأ أن يجعل من الرحلة فى مدائن الغزالي، رحلة إلى الجنة، فهى ليست رحلة صاعدة ، بل رحلة نازلة، ليست إلى السماوات «المعروفة» بل هى رحلة إلى سماء ثامنة، وهى هذه المدائن، التى فسدت، وسقط النموذج فيها ، لا نرى الفردوس ، بل نرى سقوطاً ، خنا جر وستائر سوداء تغطى الأفق:

يبتدئ السقوط فى مدائن الغزالي

يختلج الشارع كالستارة

والزمن الرابض مثل جنجر

يفوص تحت العنق،

والمنارة

ستارة سوداء<sup>(١٣٢)</sup>

ويرغم أن الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد ت ٥٠٥هـ) من المتصوفة الكبار ، ومن المدافعين عن شطحات الحلاج وغيره من السابقين عليه من المتصوفة، إلا أنه فقيه سني لم يرق لأدونيس منهجه ، ولا ما أسسه من فكر، ولم تكن هذه القصيدة بمثابة الهجوم الوحيد عليه من جانب أدونيس ، بل هاجم - بعد ذلك - هذا الاتجاه من أول الشافعى إلى محمد بن عبد الوهاب، فيما أسماه «الثابت» من الفكر والأدب العربى مقابل «المتحول» والتمفير الذى يعجبه ويروقه، مثل فكر الشيعة والقرامطة ، والإسماعيلية والفكر الباطنى عموماً. وهجوم أدونيس حينئذ مفهوم فى سياق فكره ولاسيما، وقد ألف الغزالي كتاباً فى «فضائح الباطنية» شدد فيه النكير عليهم.

وفى عمله الطويل «فرد بصيغة الجمع» مثلت الرؤى والأحلام شطراً كبيراً من هذا الكتاب وربما قلنا هى أساسه ومنطقه، فما أشبهه بعمل ابن عربى «فصوص الحکم» باعتباره لب مذهبه وفلسفته، وقد امتلأ بالرمز، والرؤى والأحلام.

ولكن أدونيس فى رؤاه وأحواله ومقاماته ، يختلف عن المتصوفة، فهو لا يصعد إلى السماء، ولا يقف فى حضرة الحق ، وهو يذكر الفناء فى شعره ، ولكنه ليس هو «الفناء الصوفى» :

وسمعتُ صوتاً: أنتَ الآن لا ينحجبُ شئٌ عنك

وخيلَ إليَّ

أنني

أدحرجُ الظلمةَ بأصابعي

أراعي الشفقَ وأراعي جناحيَّ

وأبقى أياماً فى حالِ الفناء

يغمركنى التُّراب

وينبتُ عليَّ العشبُ. (١٣٣)

إنه «فناء» من نوع مختلف، مغاير لفناء الصوفية المعروف، بل مناقض له، إنه يتشبث بالحسى (بالتراب والعشب) ولا يرتفع إلى الروحى والمقدس ، ولا يعرج فى السماء، بل يتشبث بالأرض.



حديثاً فى الفقرة السابقة عن الفناء، يدفعنا للبحث عما سماه أدونيس فى كتابه «مقدمة للشعر العبرى» بـ «الحدث الصوفى» بمعنى تخطى الزمن وقيوده ، إنه الصوفية السريالية، أو السريالية الصوفية، التى غايتها التماهى فى المطلق حيث «يشعر الإنسان أنه فى حاجة إلى من يتحدث معه خارج الكتب، وخارج العقل، وخارج العلم ، مع شجرة أو حجر أو جبل أو نهر» (١٣٤).

إن ذلك التصور هو الحالة التى يسميها الدكتور هدأرة «فقدان الشعور بالأنا» (١٣٥) وهى فى التصوف تأخذ مسمى الفناء ومن مظاهرها الشطح والانخطاف، والوجد، وهى تشبه النرفانا Nirvana فى التأمل الهندى. وفى هذا التصور يرفض أدونيس الثنائية، يرفض الجنة والنار ، الوجود وماوراء الوجود، الخالق والمخلوق ، ويقبل الوحدة، وحدة الوجود (المادية كما قلنا) وقد حقق أدونيس ذلك «المذهب» فى الصيرورة والتحول والفناء والوحدة كأجلى ما يكون فى العمل الذى كتبه بعد «مفرد بصيغة الجمع»، وهو «القصائد الخمس».

والشعور بالاتحاد هو النتيجة الطبيعية للسكر والفناء المؤدى للشطح، وذلك الشعور شائع في كل أنواع التصوف، فالاتحاد هو تلاشى ماهو ظاهر، وتحطيم الأسوار التي تحد المتناهي حتى تنفى ذاتيته ، وتندمج في اللامتناهي أو في محيط الوجود، ولا يخفى ما ذكرناه في الفصل الأول من تفرقة بين الفناء في التصوف الإسلامي والفناء في التصوف الهندي أو النرفانا حيث يفنى العبد في التصوف الإسلامي عن نفسه ويبقى بربه ، وأما الفناء في التصوف الهندي فيعنى امحاء الفرد في الكل دون فقد الوعي.

والحق أن معنى الفناء يكاد يساوى معنى التصوف، فيتسع ليشمل المعنى الضيق الملتزم «فناء الأخلاق البشرية لافناء البشرية»<sup>(١٣٦)</sup> وكذا الفناء الحسى كما يقول القشيري «وفناؤه عن نفسه وعن الخلق بزوال إحساسه بنفسه وبهم»<sup>(١٣٧)</sup> الذى يقترب من معنى النرفانا.

أما في تصور أدونيس فهو شيء من «النرفانا» و«الشطح» و«الحلول»، يتداخل معه التناسخ والسحر كذلك ، فمذهبه خليط من السريالية والصوفية ، أو كما قلنا هي صوفية سريالية، ففي هذا المذهب/ التصور يتم التجاذب والتناذب بين الجنة والجحيم كما يقول أدونيس:

وما أبر هذا التجاذب/ التناذب

بين الجحيم والجنة<sup>(١٣٨)</sup>

وفى هذا «المذهب» تلقانا كلمات المتصوفة : الكشف ، النشوة ، الانخطاف، الرؤية ، الإشارة، كل هذا يحدث للشاعر إذ يحاول استبصار ما فى الكون ، بالتوحد مع عناصره:

وانت ما اضيقك - اتسع يا حقل الإشارات

بين طبعى والطبيعة رؤى ومكاشفات - نشوة واحدة

رعشة واحدة فى أخوة خفية - عتمة بلورية!

إنه الانخطاف تلغزه السريرة. إنه الرصد البصائري

فى وهم يطوف بين العناصر كأنه اليقين.<sup>(١٣٩)</sup>

فإذا لم يكن ما يذكره الشاعر هنا «وجداء» فهو تواجد أو استدعاء للوجد، ألم تر إلى قوله «اتسع يا حقل الإشارات» ، وفى مواضع أخرى نرى الشاعر يصل إلى حال السكر، حيث يقول:

هوذا : أغمضتُ جفوني يأسمكَ واستسلمت إلى أعضائي  
حيثُ نعانقُ مالا نعرفُ كيف نراهُ  
حيثُ المعنى زينُ والصورةُ نازُ

.....

تكون خطاكَ لقاحاً :  
ستكون الماءَ مراراً  
ومراراً سوف ، تكون الصخرُ  
مراراً سوف تكون الريحُ ،  
وتغلبو

ملكِ الأفاقِ ، وتغلبو  
ملكِ العريقات الضوئية .  
خذني ، يا هذا التيار ، امنحني

#### مدأً أقصى (١٤٠)

والشاعر هنا لا يغيب عن الوعي ، وإن أغمض جفونه، لكنه يسلم نفسه إلى لون من «اللاوعي» يبحث فيه عن المعنى، عن المجهول والمحرم ، وعن القادم لاعما كان ولأما هو واقع، وهو لا يطلب مدأً من «الحق» لكنه يعرف ذلك «التيار» الذي يمدده بالقوة، إنها عناصر الوجود، الماء والصخر ، والريح، وتلك الأفاق اللا نهائية ، فهو يتوحد مع تلك العناصر؛ لأنه لا يعرف الثنائية والتمايز بل يحار بها ويؤمن بالوحدة والتداخل:

في قسَمَاتِ شوارع ترقدُ تحت غبار السيّافين، أسائلُ عن

أشباهي

في رائحة الحزن الشارد خلف زقاقٍ  
في صمت عجوز تومئ أن الموت قريبُ  
في جُرح/ جسرٍ بين سواعد ، بين قلوبٍ  
في رؤيا

تبقى نوراً وفريسةً نور،

أبحثُ / عن / أشباهي (١٤١)

والصيرورة والتحول فى مذهب أدونيس هذا فيها من الحلول، ومن التناسخ:

يحدثُ أن أعطيَ أشكالي

لكتابٍ أو مفتاحٍ<sup>(١٤٢)</sup>

والعالم الذى ينشده أدونيس من هذه الصيرورة والتحول، عالم يتأسس على النفس والثورة ، وبرغم مايكتفه من سكر بل «وَلَهُ» حيث يقول:

احتضناً، يا جنسَ الوَلَه- مابعدَ الملاكِ، ماقبلَ الشيطانِ،

والنَفْيُ لكِ أَيُّهَا الرِّضَى<sup>(١٤٣)</sup>

فالمطلق الذى يتحدث عنه الشاعر، هو الحرية، والمغايرة، والحدثة ، والوجود

المغاير:

سلاماً لعلم البصيرة فى هذا الهيكل الأدمى الذى يعمل

لا ليملكَ ، بل ليكون

فى طقس التحول

طقس ما لا يتأسس

طقس مالا يتناقض وينقض

طقس الرِّكة والحاسة<sup>(١٤٤)</sup>



ولانختم هذا الفصل إلا أن نشير إلى مكانة «النَّفْرى» (محمد بن عبد الجبار ت: ٣٥٤هـ) عند أدونيس ، فقد عرف أدونيس كتاب النفري «المواقف والمخاطبات» معرفة عميقة، بحيث لانبالغ إذا قلنا إنه يكاد يحفظه عن ظهر قلب، وقد ظهر أثر ذلك الكتاب فى أعمال أدونيس منذ وقت مبكر ، فاقتبس أدونيس عبارات من النفري جعلها فى صدر قصائده ودواوينه، فمنذ سنة ١٩٦٢ عرفت عبارة النفري الذائعة «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، طريقها إلى أعمال أدونيس فاقتبسها فى صدر ديوانه «كتاب التحولات»، وفى «أقاليم النهار والليل»، جعل أدونيس القسم الثانى من هذا العمل بعنوان «فصل المواقف»، وهو اقتباس واضح من كتاب النفري ، وكذا اقتبس أدونيس عبارتين من «موقف العظيمة، و «موقف المحضر والحرف» جعلهما فى صدر هذا الفصل<sup>(١٤٥)</sup>.



وبديهي أن كل هذه الاقتباسات ولاسيما وهى لم تدخل فى نسيج القصائد، ليست هى الأثر الأهم فى الشعر، ولكننا نستدل بها على اهتمام أدونيس بكتاب النفري، وأما تأثيره المباشر بهذا الكتاب فأمر واضح أيضا فى أعماله المختلفة وهى الجدول التالى جانب من هذا الأثر :

م	نصوص النفري	نصوص أدونيس
١	قال لي العارفُ يعرفُ ويعرفُ والواقف يعرفُ ولايعرفُ (ص ٧٨)	= تريدُ أن تعرفُ؟ إذنْ أجْهَلُ ما أنتَ واجْهَلُ غيرك (ج ٢ ص ٥٩٣)
٢	وقال لي، أنتَ غَيْبٌ لاعمّا، ولا عن ، ولا لِمَ ، ولا لأنْ، ولا في، ولافيما، ولابما (ص ١١٣).	= أنتَ أين وهل وماذا وكيف ومتى وأنت لا أنتَ (ج ٢ ص ٥٨٧)
٣	فرايت الربَّ في سَطَرِ العبيد، وقد تعلَّق كل واحدٍ منهم بحُجْرَتِهِ (ص ١٢٩)	= ورايت اللهَ كالشَّحاذ في أرضِ عليّ (ج ٢ ص ٢٨٢)
٤	وقال لي المعرفةُ التي ما فيها جهْلٌ هي المعرفةُ التي ما فيها معرفة (ص ١٢٨)	= والمعرفةُ أنْ تعلمَ ← وتجهل (ج ٢ ص ٦٥٠)
٥	وقال لي حانَ حَيْثِي وأزِفَ مَيِّقاتُ ظُهورِي (ص ٢٨١)	= لكنَّ الفرحَ غائبٌ ولمْ تحنْ ساعةُ الظُّهور (ج ١ ص ٥٨٦)
٦	ثمَّ أظْهَرُ ولا أغيِبُ (ص ٢٨١)	= هكْذا أظْهَرُ في قميصي الجديد . (ج ١ ص ٥٩٢)

هنا نلاحظ «التداخل النصي» Intertextuality بين نصوص النفري ونصوص أدونيس فى هذه العبارات التى يتشابه فيها «البناء» ولاسيما أسلوب المقابلة، وأحيانا تكون الألفاظ هى عين الألفاظ، وهناك مزيد لمن يدقق فى النص الذى أبدعه النفري وفى شعر أدونيس ليستخرج التشابهات والنظائر، وأدونيس لا يخفى إعجابه بالنفري واهتمامه به ، وقد كتب عنه وأشار إلى أهميته مرارا<sup>(١٤٦)</sup>.

ومما يؤسف له أن أدونيس برغم فضله في التعريف بالنفري، وما أضفاه على كتابه من تجميل ومدح كثير، فإنه قد زعم في أمر النفري مزاعم لانسلم له بصحتها، بل ربما قلنا إنه على الضد من رؤية أدونيس له. فأدونيس يركز على جانب يلح عليه في كل ماكتبه عن الصوفية، ذلكم هو جانب «القطيعة» مع الواقع كما يسميه هو.<sup>(١٤٧)</sup> والحق أن هذا التصنيف لكتابات النفري وغيره من المتصوفة يتوافق مع فلسفة أدونيس التي عرفناها من كتاباته وشعره، وهي فلسفة لاتعترف للعرب بشيء من الإبداع، ومادامت هذه الكتابات قد انقطعت عما هو معروف من التاريخ أو الحاضر العربي، فهي مقبولة من هذا المنطلق عند أدونيس وبالتالي فهي تستحق الإشادة والمدح، وهذه مغالطة كبيرة؛ لأن جُلَّ ماكتب باللغة العربية، شعراً ونثراً فهو تراث عربي أصيل كتبه رجال يحملون شارة الإسلام ديناً وحضارة، والنفري من بين المتصوفة في طليعة «المؤمنين»، وهذا واضح من خلال كتابه - فنحن لانعرف شيئاً مؤكداً عن حياته - والرجل برغم كل ما خالف به المعتاد، وبرغم اختراقه الحجب وخطابه المباشر مع الله، فإنه كان في غاية الأدب والتواضع والخضوع والتسليم، فطريق النفري، هو طريق المسلم المؤمن الورع المحب، الذي نفى ما خلا الله (السُّوَى) فأصبح في معية «الحق»، يخاطبه ويستمع إليه ويطيع، ويكفي أن نتوقف عند هذا النص من «موقف الإسلام»، من كتاب المواقف والمخاطبات لنلدل به على صدق دعوانا. يقول النفري:

« قال: لاتعارضني برأيك ولا تطلب على حقي عليك دليلاً من قبيل نفسك... »

قلتُ كيف لا أعارضُ، قال: تتبّع ولا تبتدعُ، قلتُ: ما قولك، قال: كلامي، قلتُ: أين طريقك، قال: أحكامي.<sup>(١٤٨)</sup>

فالذي نراه إذاً أن أدونيس لم يتأثر روح النفري، وإن استفاد من أسلوبه، فكل منهما له طريق مغاير للآخر، وقد نقول هما طريقان لا يلتقيان.

والخلاصة أن أدونيس يعد أكبر شاعر معاصر استفاد من تراث الصوفية وتأثر به، ولا نغالي إذا قلنا إنه أبعد الناس عن طريق الصوفية الإسلامية التي تتشد الوصول إلى حضرة «الحق»، فهو ينشد «طريقاً» هو طريق الثورة، والهدم، والتدمير. ولا شك أن نزعة الصوفية تتفق مع الصوفية بمعناها العام، وما يميزها من جنوح نحو الأحلام واللاوعي.



## هوامش الفصل السابع

- (١) راجع رأى الدكتور خليل حاوى فى كتاب جهاد فاضل «قضايا الشعر الحديث» دار الشروق ، بيروت ، ١٩٨٤ م ، ص ٢٧٣.
- (٢) نفس المرجع السابق ص ٢٦٦.
- (٣) حديث مع الشاعر بلند الحيدرى فى مجله الكرمل عدد ١٠، قبرص ١٩٨٥م، ص ٢٩٤.
- (٤) راجع د. عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية ، مشروع تساؤل ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٥م ، ص ١٠٠-١٠١.
- (٥) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر .. ص ١٨٤.
- (٦) د. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ص ١٤٢.
- (٧) أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة دار العودة ، بيروت ط ٤، ١٩٨٥م، ج ٢، ص ٣٦٧.
- (٨) أدونيس : الأعمال الكاملة ج ٢، ص ٣٤٤.
- (٩) راجع المصدر السابق ج ٢، ص ١٦١ ، ١٦٩ ، وأيضاً الصفحات ٢٤١ ، ٢٤٩ ، ٢٧٩ ، ٢٨٣ ، ٢٢٠ وغيرها.
- (١٠) نفس المصدر ج ٢ ص ٢٩٨.
- (١١) نفس المصدر ج ٢ ص ٥٦٣.
- (١٢) أدونيس : نفس المصدر السابق ج ٢، ص ٥٦٦.
- (١٣) أدونيس : قصيدته النثرية «قبر من أجل نيويورك» فى الأعمال الكاملة ج ٢، ص ٣٠١.
- (١٤) نفس المصدر ج ٢، ص ٣٠٩.
- (١٥) قصيدة «العمل» فى : ج ١ ، ص ١٣٨ ومايتلوها ، وقصيدة «الثائر» ص ١٤٤ ومايتلوها .
- (١٦) راجع د. عبد الله أحمد المنها، الحداثة والعناصر المحدثه فى القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر ، مجلد ١١. عدد ٣ الكويت ١٩٨٨ ص ٢٧ ، وهو يقول: لا بد أن آراء أدونيس قد تغيرت بعد سقوط الاتحاد السوفيتى، وتراجع العقيدة الشيوعية والفكر الماركسى بل تغيرت قبل ذلك، بعد قيام الثورة الإيرانية سنة ١٩٧٩م، حيث عاد فاعتبر الدين وسيلة لخلاص الإنسان من معاناته (نفس المرجع هامش ص ٢٧). وأنا لا أظن أن موقف أدونيس من الدين قد تغير إلى الناحية الأخرى كلية.
- (١٧) أدونيس: الأعمال الكاملة ج ١، ص ٥٩٢. وهذا النص إنما هو معارضة لما جاء فى الإنجيل على لسان المسيح (عليه السلام) لا تظنوا أنى جئت لألقى سلاماً على الأرض ، ماجئت لألقى سلاماً بل سيفاً (إنجيل متى ٢٤/١٠).
- (١٨) المصدر السابق ج ٢، ص ٦٤٢.
- (١٩) راجع : أدونيس : خواطر فى النقد ، مجلة فصول، عدد ٣ ، ٤ مجلد ٩ ، القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٦١.
- (٢٠) الأعمال الكاملة ج ١، ص ٧٧ ، وراجع أيضاً ص ٧٨ ، ٧٩.
- (٢١) ديوان أوراق فى الريح ، نفس المصدر ج ١، ص ١١٢.

- (٢٢) الأعمال ج١، ص ٢٨٤، ولا يظهر هذا الملمح النرجسى ، فى شعر أدونيس فحسب ، بل فى أحاديثه وما يكتبه أيضاً ، ومن ذلك رده على سؤال من مجلة «ليبراسيون» الفرنسية : لماذا تكتب؟ فقال: أكتب لأدون ما قاله الله ولم يكتبه (راجع مجلة الكرمل، ص ٢٤٠ عدد ١٦ ، قبرص ١٩٨٥م).
- (٢٣) راجع د. صبرى حافظ : استشراف الشعر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٥٣.
- (٢٤) راجع ، على أحمد الشرع : ملامح الأورفية فى شعر أدونيس ، ص ١٠٦-١٢٠ مجلة فصول ، عدد ١، ٢ ، مجلد ٧ ، القاهرة ١٩٨٧ م . وعن سوناتات أورفيوس لريلكه ، راجع كتاب الدكتور عبد الرحمن بدوى : الأدب الألماني فى نصف قرن ، ص ٢٥٣-٢٦٣ ، عالم المعرفة (١٨١) الكويت ، ١٩٩٤م.
- (٢٥) ولد الشاعر الأمريكى والت ويتمان فى ويست هيلز سنة ١٨١٩ وتوفى فى نيويورك سنة ١٨٩٢ ، من أبوين فقيرين ، ولم يكمل تعليمه، وعمل بالصحافة ، وعمله الرئيسى هو ديوان شعر ظل ينقح فيه ويضيف إليه هو: أوراق العشب Leaves of Grass . راجع : Walt whitman; Selected and with notes: by Mark Van Doren, The Viking Press, New York, 1959 , PP.3-12.
- (٢٦) راجع، د. محمد الخزعلى : الحداثة فكرة فى شعر أدونيس ، مجلة عالم الفكر، هامش ص ١٠٠ عدد ٣ ، مجلد ١٩ ، الكويت ١٩٨٨ م ، كما أشار جهاد فاضل فى كتابه «قضايا الشعر الحديث» إلى هذه المجلة أيضاً فى حوار مع الشاعر محمد الفيتورى ص ٣٢٩.
- (٢٧) أدونيس: مقدمة للشعر العربى ، ط٤ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣م، ص ١١٧.
- (٢٨) أدونيس : المرجع السابق ص ١١٨ - ١٢٠ .
- (٢٩) أدونيس : المرجع السابق ص ١٢٨ - ١٣٠ .
- (٣٠) نفس المرجع ١٣١.
- (٣١) نفس المرجع ص ١٣١-١٣٣ .
- (٣٢) الكتاب فى الأصل مجموعة مقالات وحوارات نشرتها مجلة الحوادث اللبنانية، ثم جمعها المؤلف ، ونشر فى دار الشروق، بيروت ١٩٨٤م.
- (٣٣) جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث ص ٢١٢ .
- (٣٤) أدونيس : الأعمال الكاملة ج١ المقدمة ص ٦ .
- (٣٥) أدونيس : نفس المصدر السابق ص ٦ .
- (٣٦) ابن عربى : ترجمان الأشواق ص ٤٣-٤٤ .
- (٣٧) أبو العلا عفيفى : مقدمة تحقيقه وشرحه لفصوص الحكم لابن عربى، ط٢، دار الكتاب العربى، بيروت ، ١٩٨٠م ، ص ٤٣.
- (٣٨) راجع، أدونيس : أندلس الأعماق، مجلة الكرمل عدد ١٣ ، قبرص ١٩٨٤م ، ص ٩٧-٩٩ .
- (٣٩) أدونيس : الأعمال الكاملة ج٢ ، ص ٥١٠ .
- (٤٠) نفس المصدر ج٢، ص ٥٦٣ .

- (٤١) أدونيس: الأعمال الكاملة ج٢، ص ٤٩٧.
- (٤٢) نفس المصدر ج٢، ص ٥٣٧.
- (٤٣) نفس المصدر ج٢، ص ٥٧٧.
- (٤٤) نفس المصدر ج٢، ص ٦٨٥.
- (٤٥) من الآية : ٢ ، سورة الأنبياء.
- (٤٦) راجع : الكتاب المقدس، العهد القديم ، سفر التكوين ١ ، ٢ .
- (٤٧) راجع ، أوheid : مسخ الكائنات ص ٢٩ - ٣٠.
- (٤٨) المرجع السابق ص ٢٢٦ - ٢٣٠.
- (٤٩) الأعمال الكاملة ج٢، ص ٥٤٩ .
- (٥٠) المصدر نفسه ج٢ ، ص ٤٩٨.
- (٥١) راجع فريد الدين العطار : منطلق الطير ص ١٣٩ من الترجمة العربية.
- (٥٢) ابن عريى : الفتوحات المكية ، السفر الأول ص ٤١ ، ٥٤ .
- (٥٣) ابن عريى : الفتوحات ج١ ، ص ٤٧.
- (٥٤) راجع الفتوحات المكية ج١، ص ٤٨ - ٤٩.
- (٥٥) ابن عريى : نفس المصدر ج١ ، ص ٤٩ - ٥٠ .
- (٥٦) ابن عريى : الفتوحات المكية ج٢ ، ص ٢٢٧ ، ط٢ (هيئة الكتاب).
- (٥٧) د. أبو الملا عفيفى : نظريات الإسلاميين فى الكلمة " The Logos " ، مجلة كلية الآداب ، الجامعة المصرية مجلد ٢ ، القاهرة ، مايو ١٩٣٤ ، ص ٤٧.
- (٥٨) د. أبو الملا عفيفى ، مقدمة تحقيقه وشرحه لفصوص الحكم لابن عريى ، ج١، ص ٣٧ ، ٣٩ ، ج٢ ، ص ٣٢٠.
- (٥٩) عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة، دار الشعب ، القاهرة، بلا تاريخ ، ص ٢٧٦.
- (٦٠) الشهرستاني : الملل والنحل ج١ ، ص ١٥٢ ، والآية المذكورة رقم ٢١٠ سورة البقرة.
- (٦١) أدونيس : الصوفية والسورالية ، ط الأولى ، دار الساقي ، لندن ، ١٩٩٢م، ص ١٧٩.
- (٦٢) أدونيس : الأعمال الكاملة ج٢ ، ص ٥٠٠.
- (٦٣) راجع : الكتاب المقدس ، العهد الجديد، رؤيا يوحنا اللاهوتى (١٢ : ١-٥).
- (٦٤) أدونيس : الأعمال الكاملة ج٢ ، ص ٥٤٥.
- (٦٥) راجع سورة البقرة الآية ٢٥٨.
- (٦٦) من ذلك قوله : والمعرفة  
أن
- تلم ← وتجهل . الأعمال الكاملة ج٢ ، ص ٦٥٠ ، وراجع أيضاً نفس  
المصدر ج٢ ، ص ٦٤٩ ، ٤٠٢.
- (٦٧) راجع نص خطبة البيان فى : الإنسان الكامل فى الإسلام، ترجمة وتحقيق د. عبد الرحمن  
بدوى ص ١٣٩ - ١٤٣.
- (٦٨) المرجع السابق ص ١٣٧ - ١٢٨.

- (٦٩) أدونيس : الأعمال الكاملة ج٢، ص ٢٧٥ ، وانظر أيضاً ص ٢٨٢ ، ٢٨٣ .
- (٧٠) المصدر السابق ج٢، ص ٢٨٥ .
- (٧١) أدونيس : الأعمال الكاملة ج١ ، ص ٤٧٨ .
- (٧٢) نفس المصدر ج١ ، ص ٤٨٨ .
- (٧٣) المصدر السابق ج١، ص ٤٩٩ .
- (٧٤) المصدر السابق ج١، ص ٥٠١ .
- (٧٥) راجع : Idries Shah : The Way of the Sufi, P. 177.
- (٧٦) أدونيس : المصدر السابق ج١ ، ص ٥١٩
- (٧٧) القشيري : الرسالة القشيرية ج٢، ص ٦٦٢ .
- (٧٨) أدونيس : نفس المصدر ج١، ص ٥٤٢ .
- (٧٩) نفس المصدر ، ج١ ، ص ٥٤٥ .
- (٨٠) نفسه ج١ ، ص ٥٥٣ .
- (٨١) نفسه ج١ ، ص ٥٥٣ .
- (٨٢) نفس المصدر ج١، ص ٥٥٦ .
- (٨٣) نفس المصدر السابق ج١، ص ٥٥٩ .
- (٨٤) نفسه ج١، ص ٥٦٣ .
- (٨٥) نفسه ج١، ص ٥٧٤ .
- (٨٦) أدونيس : المصدر نفسه ج١ ، ص ٥٨٦ .
- (٨٧) عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، دار الشعب، القاهرة بلا تاريخ ، ص ١٧٧ .
- (٨٨) أدونيس : نفس المصدر ج١ ، ص ٥٨٩ .
- (٨٩) نفس المصدر ج١ ، ص ٥٩٠ .
- (٩٠) النفري ( محمد بن عبد الجبار): المواقف والمخاطبات ص ٦٩ .
- (٩١) أدونيس: نفس المصدر ج١، ص ٥٩٢ .
- (٩٢) أدونيس : خواطر في النقد ، مجلة فصول عدد (٣٠) المجلد التاسع ، القاهرة ١٩٩١م، ١٦٤-١٦٥ .
- (٩٣) راجع ، أدونيس : الصوفية والسورالية ص ١٠٧ ، وكذا د. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١٩١-١٩٢ .
- (٩٤) أدونيس : الصوفية والسورالية ص ١١٠ .
- (٩٥) راجع تحليل أدونيس لرؤية الإسلام للمرأة والجنس في كتابه : الثابت والمتحول ج١ (الأصول) ص ١١٦ ، ١٢٦ ، ومواضع أخرى .
- (٩٦) القشيري : الرسالة القشيرية : ج٢، ص ٤٥٩ .
- (٩٧) راجع ، أدونيس : الصوفية والسورالية ص ١٠٨ - ١٠٩ .
- (٩٨) راجع : فصوص الحكم لابن عربي ج١، ص ٢١٧ ومايتلوها، والشرح ج٢، ص ٣٢٩، ومايتلوها .
- (٩٩) أدونيس : الأعمال الكاملة ج١ ، ص ٢١٤ - ٢١٥

- (١٠٠) راينر ماريا ريلكه : رسائل إلى شاعر ناشئ ، ترجمه أحمد المدينى ، مجلة الكرمل ، عدد ٢٠/١٩ ، قبرص ١٩٨٦ م ، ص ٢١٢ .
- (١٠١) راجع : على أحمد الشرع : ملامح الأورفية فى شعر أدونيس ، مجلة فصول ، عدد ١ ، ٢ ، مجلد ٧ ، القاهرة ١٩٨٧ م ، ص ١١٠-١١١ .
- (١٠٢) أوفيد : مسخ الكائنات ترجمة د. ثروت عكاشة ص ٢٢٠ .
- (١٠٣) راجع ، على أحمد الشرع : ملامح الأورفية ... ص ١١٢ .
- (١٠٤) أدونيس : الصوفية والسوريالية ص ١٠٧ .
- (١٠٥) أدونيس : الأعمال الكاملة ج٢ ، ص ٨ .
- (١٠٦) المصدر السابق ج٢ ، ص ٩ .
- (١٠٧) نفس المصدر ج٢ ، ص ١٨٢ .
- (١٠٨) أدونيس : نفس المصدر ج٢ ، ص ١٠١ .
- (١٠٩) المصدر السابق ج٢ ، ص ١١٤ .
- (١١٠) أدونيس : المصدر السابق ج٢ ، ص ٣٢ .
- (١١١) نفس المصدر ج٢ ، ص ١١٢ .
- (١١٢) نفسه ج٢ ، ص ٣٧٩ .
- (١١٣) نفسه ج٢ ، ص ٢٨٣ .
- (١١٤) فى كتاب أدونيس «مفرد بصيغة الجمع» صورة ، أو مشهد قصير ، يكاد يكون ترجمة لمشهد مثله فى رواية لورانس «عشيق الليدى تشاترلى» راجع أدونيس : الأعمال الكاملة ج٢ ، ص ٥٩٣ .
- (١١٥) أدونيس : الأعمال الكاملة ج٢ ، ص ٥٩٣ .
- (١١٦) راجع : د. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ص ١٦٠ ومايتلوها .
- (١١٧) أدونيس : المصدر السابق ج٢ ، ص ١٩٣ .
- (١١٨) المصدر السابق ج٢ ، ص ١٩٣ . وراجع : ديوان الحلاج ، ملحق أشعار نسبت للحلاج ص ٨٩ والبيت هناك :
- يارب جوهر علم لو أبوح به      لقل لى أنت ممن يعبد الوثنا  
وقد أنشده ابن عربى فى الفتوحات ج١ ، ص ١٤٤ . ( ط. عثمان يحيى )
- (١١٩) نفس المصدر ج٢ ، ص ١٩٧ .
- (١٢٠) المصدر نفسه ج٢ ، ص ١٩٨-١٩٩ .
- (١٢١) المصدر نفسه ج٢ ، ص ٢١٢ ، وفى الأصل النساء البقايا .
- (١٢٢) الشلمغانى اسمه محمد بن على ( ٣٢٢هـ ) وهو أبو جعفر ، ويعرف بابن أبى المزاهر ، قتل وأحرقت جثته فى عهد الراضى المباسى .
- (١٢٣) أدونيس : نفس المصدر ج٢ ، ص ٥٤٧ .
- (١٢٤) أدونيس : نفس المصدر ج٢ ، ص ٤٣٩ .
- (١٢٥) نفس المصدر ج٢ ، ص ٤٧٠ .

- (١٢٦) المصدر السابق : نفس الصفحة .
- (١٢٧) نفس المصدر ج٢ ، ص ٢٧٩ .
- (١٢٨) نفس المصدر والصفحة .
- (١٢٩) ابن عربى : فصوص الحكم ج١ ، ص ٤٧ .
- (١٣٠) ابن عربى : الفتوحات المكية، السفر الأول ص٢ . ( ط عثمان يحيى )
- (١٣١) راجع كتاب ابن قضييب البان : المواقف الإلهية ، ضمن كتاب «الإنسان الكامل فى الإسلام» للدكتور عبد الرحمن بدوى ص١٦٤ ومايتلوها .
- (١٣٢) أدونيس : الأعمال الكاملة ج٢ ، ص ١٢٣ .
- (١٣٣) أدونيس : الأعمال الكاملة ج٢ ، ص ٧٠٢ .
- (١٣٤) راجع أدونيس : السورالية والصوفية ص١٦ .
- (١٣٥) د . محمد مصطفى هدارة : دراسات فى الشعر العربى الحديث ، الاسكندرية ١٩٩٢م ، ص ٢٣٠ .
- (١٣٦) السراج : اللمع ص ٥٤٣ .
- (١٣٧) القشيري : الرسالة ج١ ، ص ٢٢٩ .
- (١٣٨) أدونيس : القصائد الخمس ، الأعمال الكاملة ج٢ ، ص ٤٠٨ .
- (١٣٩) أدونيس : نفسه ج٢ ، ص ٤٠٥ .
- (١٤٠) أدونيس : نفسه ج٢ ، ص ٣٥٧ ، ٣٥٨ .
- (١٤١) أدونيس : السابق ص ٣٣٠ .
- (١٤٢) أدونيس : الأعمال الكاملة ج٢ ، ص ٣٣٣ .
- (١٤٣) نفسه ج٢ ، ص ٤٠٩ .
- (١٤٤) نفسه ج٢ ص ٤١٠ .
- (١٤٥) راجع المصدر السابق ج١ ، ص ٥٦٦ .
- (١٤٦) راجع لأدونيس : مقدمة للشعر العربى ، والصوفية والسورالية ص ١٨٥ ومايتلوها .
- (١٤٧) الصوفية والسورالية ص ١٨٥ .
- (١٤٨) النفري : المواقف والمخاطبات ، ص ٢٠٠ .





الفصل الثامن

**محمد عفيفي مطر**

( مَلِكَةُ الْأَخْلَامِ )



## محمد عفيفي مطر

### (ملكة الأحلام)

«... ليمس لي إلا سويحات من النوم السخي  
أمر فيه على البلاد واستعيد الشمس والرعي الطليق»  
«محمد عفيفي مطر»

● يتفرد محمد عفيفي مطر من بين الشعراء العرب المعاصرين بخصائص عديدة تميزه عن سواه ، وبها أصبح شاعراً فذاً لا يشاركه أحد في عالمه المتفرد، فقد ولد في قرية «رملة الأنجب» في محافظة المنوفية في سنة ١٩٢٥م ، ولم يهجر الشاعر قريته إلى اليوم وقد بلغ الستين عاماً ، باستثناء بعض السنوات التي عمل فيها في كفر الشيخ حيث أسس مجلته «سنابل» والمدة التي هاجر فيها إلى العراق بعد ذلك. ولقد أصبحت «رملة الأنجب» في شهرة قرية «الكيلو» (موطن طه حسين) و «جيكور» (موطن السيّاب) و «بشرى» (موطن جبران خليل جبران) ، فالشاعر يمهّر قصائده باسمها غالباً. وربما بدأ القصيدة في مكان ما من العالم وأنهاها هناك، في «رملة الأنجب» ، وأكثر قصائد الشاعر ، في المرحلة الأخيرة، يحمل تاريخين ربما امتد الزمن بينهما عدة أشهر ، بل عدة سنوات! فهو شاعر محكّك ، يطيل التأمل في نصوصه ومراجعتها.

وهذا الارتباط بالقرية في حياة هذا الشاعر ليس أمراً ثانوياً ، بل هو من صميم حياة الشاعر وحياة فنه، فيمثل عالم القرية بكل ما فيه من ثراء وتميز، البيئة الأثيرة التي يتحرك فيها الشاعر ويأخذنا معه إلى هذا العالم دائماً كلما كتب شعراً أيّاً ما كان «موضوعه» وهو عالم متفرد ، مختلف عن عالم «الريف الرومنطيكي» المعهود في شعر الرومنطيين العرب ، كل الاختلاف ، بمفرداته ومسمياته وأساطيره وخرافاته، وأحلامه وأصواته وألوانه، عالم نشتم منه رائحة الطمي، ونعيش فيه خلال الخضرة الداكنة، والعممة الفريدة ، نلتقى فيه بالجنّيات والشواذيف والسواقي والقواديس ، وبالنخيل والأشجار والطيور ، وبالتوت والجميز والصفصاف والكافور ، وأين نجد الحمّيض والبرنوف والبشنيين والليّف والحلّفاء، إلا عند هذا الشاعر؟ وهل أحد غيره من الشعراء المعاصرين تحدث عن «حرام الصُوف» و «الرّزّ المفلّ» و «طبلية العائلة»؟

وحينما تحصن الشاعر بالقرية عن قصد، كان قد ارتبط بالأرض الصلبة الباقية، أرض الأجداد، الأرض التي أبدعت الشعر الأصيل ، والفن الخالد، وكان يتجه بذاكرته نحو الماضي، فبرغم مايمتاز به الشاعر من اتجاه «حدائي» واضح، وبرغم مايراه على «مرآة الأسلاف من شروخ»، فهو مقيم بينهم لايريم ، بين آبائه وأجداده فى القرية ، حيث المقابر بجوار منازل الأحياء، ووسط أسفار الأسلاف بما تجويه من فلسفة ، وفقه، وشعر وعلم ، وربما كان ك بعض «الصعاليك» يبالغ في انتمائه بفعل قد يبدو في ظاهره «انخلاصاً» عن القيم القبلية، وقد يبدو فى سيماء من يجلب على نفسه التشنيع، كأنه «ملا متي»، وما أشد هذه الحال ، يذهب فيها الشاعر بعيداً فى حَرِّ الهاجرة، يعانى من حر الشمس اللاهب ، ويعانى الظماً والجوع، وفيها يصطحب الغول ، ويسمع صوت سفاذ بين الجن والسعالى:

هُمُ حَمَلُونِي شَمُوساً تَذِيبُ الْيَرَابِيعَ وَالضَّبَّ ...  
 راحلتي ظمأ كدستته التَّوَارِيخُ جُوعٌ يُوَاكِلُنِي جَسَدِي ...  
 وأنا من زمان القبيلة اصنطحبُ الغُولَ أسمعُ  
 زمزمة لاغتلام السَّعَالِي مع الجن  
 أحملُ سَجْعَ الْأَلْيَةِ وَالْمَوْثِقَ الصَّعْبَ<sup>(١)</sup>

تماماً كما كان الشاعر الجاهلى ، تَأْبَطُ شَرّاً (ثابت بن جابر) يصنع، إذ اعتاد أن يغزو على رجله وحده، وهو من الشعراء الصعاليك ، وقد أخبر عن لقائه بالغول ، وقتله إياها، فى شعره إذ يقول:

فأصنحتُ والغُولُ لي جارةٌ      فَيَا جَارَتَا أَنْتِ مَا أَهْوَ لَا<sup>(٢)</sup> .. الخ

هذا الارتباط بالقبيلة والآباء والأجداد ، وبالذاكرة اللغوية والشعرية، يمثل جانباً من جوانب التميز والخصوصية عند الشاعر محمد عفيفى مطر ، وهو - على خلاف مايصنع أدونيس - لا يهاجم التاريخ ولا يزرى بالثقافة العربية، بل يلهج بذكر الأسلاف ، ويداوم على ذكر الماضى. والذاكرة عنده هى أهم مصادر الشعر ، سواء الذاكرة اللغوية أو الشعرية أو الذاكرة الشخصية، بمعنى التراث الشخصى للشاعر من ذكريات وأحداث ولاسيما ذكريات الطفولة والصبا .

وهذا الارتباط بعالم الطفولة ، قد يكون أهم سبب جعل الشاعر يميل إلى الحسية والتجسيم ، والشاعر نفسه يؤكد هذه الخاصية الواضحة عنده بقوله «أجدنى دائماً، في

كل الأحياء ، لا فى بعضها، شاعراً مصوراً ، مشخصاً ، متعنى وقدرتني في التجسيد والتشديد والحسية، وممارسة أقصى ما تستطيعه الحواس من الاشتباك مع العالم والإنسان<sup>(٣)</sup>.

لكن هذا التصوير والتشخيص الذى امتاز به الشاعر، لم يجعل منه شاعراً واضحاً، بل أصبح محمد عفيفى مطر، عنوان الغموض ، بل الإبهام فى الشعر العربى المعاصر ، ذلك أنه لجأ إلى لغة امتازت بخصائص أسلوبية جعلتها بعيدة عن الأساليب المعتادة، منها التقديم والتأخير ، والحذف، وطول الجملة الشعرية، والإكثار من الجمل الاعتراضية ، مما جعل قصائده تبدو متشابكة كأغصان شجرة جميز عتيفة كما وصفها الدكتور صبرى حافظ، كذلك ساعد على هذا الغموض لجوء الشاعر فى دواوينه الأخيرة إلى استخدام المفردات المهجورة.

لقد انقسم النقاد فريقين تجاه قضية الغموض عند الشاعر عفيفى مطر ، أحدهما يرى أن ما يصنعه الشاعر، يحتاج إلى لون من القراءة الجادة المتأنية للتعامل مع نصوصه. والفريق الآخر يرى أن الشاعر قد أغرب فى لغته ووضع حاجزاً بينه وبين القراء فانعدم التواصل بينه وبينهم.

ومن النقاد الذين حاولوا التعامل مع شعره، وأقروا بصعوبته، ودعوا إلى التحلى بالصبر والتأنى فى القراءة والفهم: صبرى حافظ ومحمود أمين العالم وفريال غزول وشاكر عبد الحميد ومحمد عبد المطلب ورمضان بسطاويس وغيرهم ، ويمثل الفريق الآخر الدكتور «عبد القادر القط» قال صراحة أنه لم يعد يستطيع التجاوب مع أسلوب الشاعر ولا التواصل مع نصوصه، ولشهادة هذا الناقد أهميتها، فهو يقدم هذه الشهادة فى أثناء رئاسته لتحرير مجلة «إبداع» التى كانت تعنى فى عهده بنشر الإبداع الشعرى للشعراء المعاصرين ، ولاسيما الشباب منهم ، وقد نشر د. القط قصائد الشاعر عفيفى مطر فى باب خاص- مع آخرين غيره - تحت عنوان «تجارب» وهذا هو رأيه فى شعره: «عفيفى مطر أول مظهر كان شاعراً مجدداً... وهو شاعر كبير وله أسلوبه المميز، الذى كان يتسم بصور حسية، مأخوذة من الطمى والطين والخصب وغير ذلك.. ولفت إليه الأنظار من هذا الجانب... بعد مدة اتجه إلى هذا الغموض وهذا التفكك اللغوى ، وأنا حقيقة بصدق ، أقف حائراً أما قصائد عفيفى الأخيرة ولا أستطيع إطلاقاً أن أعايشها، رغم محاولتى ألا أفهم ... بمعنى أن هذا الشعر يفترض فيه ألا يفهمه الناقد بمعنى الفهم المنطقى ، بالضبط كما يقف الإنسان أمام لوحة سريالية بالذات... فليس

مفترضاً أن يسأل ماذا تريد اللوحة أن تقول، لكن لا أستطيع إطلاقاً أن أعيش قصائد عفيفى الأخيرة<sup>(٤)</sup>.

بيّن إذن من كلام الناقد هنا أنه يجعل من غموض هذا الشعر إبهاماً، وهو أشدّ ألوان الغموض استغلاًقاً وبعداً عن الوضوح ومدعاة للانفصال بين الملتقى والمبدع، والحق أن هذا هو موقف كثير من القراء وآخرين من النقاد خلا الدكتور القط، وأنا أنبه هنا إلى أن كلام الدكتور القط مرتبط بمرحلة محددة، وأظن أنه يصدق على ديوان «أنت واحدها وهى اعضاؤك انتشرت»، وعلى بعض النصوص فى نفس المرحلة من شعر مطر، ولا يصدق على مانشره الشاعر فى المرحلة الأخيرة بعامة، فديوان «رباعية الفرح» فيه الحسية والتجسيم الذى تميز به مطر دائماً، وديوان «احتفاليات المومياء المتوحشة» فيه الهجاء السياسى فى صورة عالية من الفن وهو واضح غاية الوضوح، خال من «الإبهام» والغموض.

هذان الموقفان من شعر مطر، يتجلى سبب تباينهما فى طريقة كل منهما فى تناول هذا الشعر، إذ يعتمد أصحاب الموقف الموافق للشاعر الداعى للتجاوب مع هذا الشعر إلى لون من القراءة التحليلية المتأنية، وإن كان أغلبهم يفشل فى الغوص فى أعماق النص، ويفشل فى الأخذ بيد القارئ إلى روح النص، إذ يعتمد هذا التحليل إلى تفكيك النص، ويفقده أكثر مافيه من روح الجمال، ومع ذلك فإن بعض هذه المحاولات قد تضيف إلى النص أو قل تعطى القارئ مفاتيح لفهم والتجاوب مع النص، ومن ذلك محاوله الدكتور محمد عبد المطلب فى دراسته عن ديوان «رباعية الفرح»<sup>(٥)</sup> إذ حاول استخراج بعض الخصائص «النحوية» التى يمتاز بها أسلوب الشاعر، وهذا فى رأى اتجاه مهم جداً لامتلاك بعض مفاتيح أسلوب الشاعر، يتسلح بها القارئ للتغلب على واحدة من أهم الصعوبات التى تواجهه فى التعامل مع شعره.

وإذن فالمنهج المعتمد على البنيوية والأسلوبية يستطيع أن يفيد فى توضيح غموض هذا الشعر والوقوف على أسرار التراكيب، ولكنى أرى أن هذا وحده لا يكفى لسبر أسرار هذا الشعر ما لم يحاول الناقد أن يقف من النص موقفاً جمالياً «تكاملياً»، لا يرتبط فيه بمنهج أسطورى، أو نفسى أو بلاغى، وإنما يتسلح بكل هذه المناهج معاً، فإذا نجح الناقد أن يكون ناقداً جمالياً، يمتلك منهجاً «تكاملياً» ونجح فى الدخول إلى النص من هذا المنطلق، فإنه يكون قادراً على استخراج مافيه من روعة الأداء الشعري وروعة الصور والخيال وروعة الفن المتفرد الأصيل.



يرتبط الحب عند عفيفي مطر بالخلق والإبداع، كما يرتبط بالموت، وتلك نظرة فيها شيء من الرؤية الصوفية، وشئ من الرؤية السريالية للمرأة باعتبارها الأنثى الخالقة، والرحم الكونية، فيظهر التجاوب بين المرأة، الأنثى المعطاء، بجسدها السخي ومافي صدرها من الغذاء ومعين الحياة الثرّ، وبين ما في الكون من مظاهر طبيعية، فحيث يكون الظلام والبرد والسكون الموحش، تكون الوحدة والنسيان، ويبقى ما في داخل الأنثى من عطاء كنزاً مخفياً:

تمر أصابع الليل الشتائية

تغمغم في رصيف الليل موسيقى جليدية

فيرتعد الحليب الحي في نهديك .... تصرخ في

خصاص الباب هممة بدائية

وانت وحيدة العينين في الظلماء منسية<sup>(٦)</sup>

والشاعر مثل الصوفي يرى في اكتمال العشق كمال تحقيقه ووجوده، ولحظة الحب المتحقق أمل يراوده، كما يراود الصوفي، بها يتحقق كمال الوصول، وهل يكتمل الوصول إلى الحضرة والفناء فيها إلا بالموت؟ هكذا يصبح الموت والعشق كأنهما مطلب واحد :

لقد أحببت عينيك

وأحببت القناديل التي تهتز عبر شوارع الموت

ركعت العام بعد العام تحت مقاصل الصمت

ويعت دمي لأشرب قطرة من ماء نهديك

لتصفقني البروق الخضر... تشنقني ضفائرك الإلهية<sup>(٧)</sup>

وهذه الرؤية للمرأة والحب قريبة من رؤية الرومنتيكيين أيضاً وهي في شعر مطر المبكر أوضح منها في أعماله المتأخرة كثيراً، بل لا نفالي إذا قلنا إن الملمح الرومنتيكي الوحيد عند هذا الشاعر إنما هو ما نلمسه في رؤيته للمرأة والحب كما في قوله:

بيني وبينها طريق

شباكها يلوح من بلوره إبريق

انخطفت روحى له .. مشيت في الهجير

شريت قطرتين فارتعشت

وطرُتُ لحظتَينِ فاخْتَنَقْتُ

وعدتُ صامتا إلى الحياة

أوأهٗ .. لِمُ نَسِيتُ أَنْ أَمُوتَ عِنْدَهَا<sup>(٨)</sup>

ولا ينبغي أن نتحمل للربط بين « انخطفْتُ رُوحِي » هنا وبين « الانخطاف » أو الوجد Ecstasy عند الصوفية وعند السريالية كذلك ، فالرؤية هنا رومنطيقية ، ونسب هذا الشعر إليها أشد واثق بلا شك .

وتتوحد الطبيعة مع الأنثى، إذ تبدو خضرة الصفصاف في عينيها، ويختبئ خمر الكرمة في شفتيها، وينعقد عصير الشجر لبناً طيباً في نهدِها، وهكذا تتكامل الصورة، صورة الطبيعة وصورة المرأة، المرأة الأنثى - الأرض - الخالقة، فابكتمال نضج جسدها يبدأ الخلق في التحقق:

والطَّمَى الذائِبُ في طبقِ البَلُورِ

يتوهجُ بالألوانِ السَّبعة ، يثمرُ في الصَّيفِ الجَسَدِيّ الأَسْمَرَ

مفتتحاً صيفَ التَّكوينِ<sup>(٩)</sup>

في هذه القصيدة وهي بعنوان «في أرض الموت» ، منظر قتل، يستفيد الشاعر من أسطورة «أورفيوس» فيوظفها على أتم صورة وفي براعة فنية عالية ، فيربط بين الموت والإبداع والحب، ففي تلك الأسطورة لا يتحقق العشق وكمال الوصال إلا بالموت ، موت المحبوبة «يورديسي» ، أولا ثم موت الشاعر «أورفيوس» ، ثانياً ، وفي العقيدة الأورفية الصوفية لا يكتمل الوجود، إلا بالموت ففيه يصير الإنسان إلهاً ، والشاعر هنا لا يخضع لهذه الرؤية خضوعاً كاملاً بل يجعل من تحقق العشق ، والموت ، طريقاً لبقاء الأرض وإعادة النبات المتعطش إلى الحياة ، فجسد الشاعر بعد أن يقتل ويعبر في النهر تحت القنطرة الطينية متسللاً:

كي يدخل في غابات الظلمة والأعراف

كي يدخل في قادوس السَّاقية السُّفلية

ويغني في أعراس الأرض

أغنية النار الأولى في أعراس الأرض<sup>(١٠)</sup>

وحينما تقول المحبوبة للشاعر وهي تحاوره:

أبوك أنا ، وأمك ، والذي يأتي ، وما قد فات<sup>(١١)</sup>



وقد حاول الشاعر أن يهرب منها ، ولكنه لا يستطيع، فهي أقوى وأشد، بل أغنى من جميزة الخصب التي كان يظن أنها واهبة الحياة، ولكنه الآن بات يؤمن بأن المحبوبة هي التي تستطيع أن تهب الطبيعة الغذاء والماء وتستطيع أن تحمي الشاعر من كل وصب أو سغب :

تعالى واشربي من نهرها المعمور يا جميزة الخصب  
ومدى جذرك الظمان ،

واسقي طيرك المسحور بالأقداح  
تعالى يا جليلة واسكبي نهديك في جرحي..(١٢)

هذه الأنثى المبدعة- الخالقة ، ما يزال شئ من سماتها المرتبطة بالأرض والنهر والطمى يتردد في شعر «مطر»، ولكنه في المرحلة الأخير ورغم ارتباطه بهذا العطاء صار أكثر ارتباطاً بإبداع الشاعر الحق وهو القصيدة:

وامتدت يداها بالحنان المستريب ...

الليل والصحراء ينبسطان

والنهر المشرّد في مخادع طينه،

ريح مبللة الضفائر الندى، والكون أنثى من

أصابها تقطرت القصاصد أنجماً تدنو بأوّل ما

يشير الشعر من شجن البدايات... (١٣)

وشيئاً فشيئاً أصبحت المعشوقة هي القصيدة نفسها، وإن بقيت لها من الصفات الحسية ما لا يستطيع الشاعر أن يتخلى عنه ، ولماذا يتخلى عن أروع ما عنده؟ تلك الحسية الرائعة التي تجعلنا ننسى غموضه واستغلاقه وصعوبة أسلوبه، لنفرح معه في «رباعية الفرح» :

ها أنت مثقلة

بين ثوبيك قطعائك المستحمة

بالزغب المتوهج ، بيت الحياة

وعشاقك اذحموا تحت جلدي (١٤)

فهذه الأنوثة البالغة التوهج والثراء إن هي إلا «قصيدة» كتبها الشاعر أو يأمل أن

يكتبها .

أما الموت فبرغم معانيه المتعددة فى شعر مطر ، فإنه يكون أوضح مايكون عنده فى ارتباطه بالتحقق واكتمال الوجود والإبداع، ومنذ قصائده المبكرة نجد «الموتى» قادرين على «الفعل»، كما فى قصيدة «زيارة» من ديوان «يتحدث الطمى» التى تذكرنا بقصيدة صلاح عبد الصبور «زيارة الموتى» ، فبرغم مايعانيه الأطفال والنسوة من أحزان وانكسار وخوف ، فإن الموتى يستطيعون التسلل إليهم كالأشباح فى ظلال الليل، ويقربون من نيرانهم:

يتشمَّمونَ الماءَ ، يضحكهم نباحُ كلابهم،

يمشون بين الدُّورِ، يفترشون ماءَ البئرِ،

يستلقون بين سواعد النسوة

ويرتجلونَ قبلَ الفجرِ فوق النخلِ والليمون<sup>(١٥)</sup>

وما يزال الشاعر يتألف الموت حتى صار صديقاً له :

صوت الخطى أتعرفُ فيه على صاحبي الموت<sup>(١٦)</sup>

و ليس الموت هنا أملاً ينشده الشاعر كما كان الرومنتيكيون ينشدونه، رجاء التخلص من عتامة وقهر الحاضر ونشداً لعالم الفردوس المفقود، ليس هو نفس الأمل الرومنتيكى الهروبي ، ولكنه يشبهه ، إذ ينشد الشاعر عالماً آخر ، وحلماً غائباً، يدفعه إليه ما فى الحاضر من قحط وخواء ، وينعى الشاعر هذا الحاضر لما فيه من نقص ويرى أن الماضي كان أغنى منه وأفضل:

طلعتُ عليكَ جميلةً فرعاءُ من وهج الضحَى العَالِي

وانتَ مطوَّحُ الأعماقِ ما بين الحضورِ البورِ

والخِصْبِ الغيابِ<sup>(١٧)</sup>

يلجأ الشاعر إلى أسلوب «الإلتفات» الأثير عنده، فيخاطب ذاته ، يطلب إلى نفسه التضحية والإقدام على السير فى طريق الغواية ، خلف «الغزالة» ذلك الرمز الأثير عند ابن عربى فى «ترجمان الأشواق» وليس الرمز هنا أقل ثراءً فى دلالاته ، إذ يحرك دماء الشاعر بالغواية نحو الإبداع والخلق، ونحو الحنين والشوق:

قلتُ اتَّبِعْ رقصَ الغزالةِ فهى تغوي في

دمائكَ لهفةَ الشَّعرِ المزلزلِ والحنينِ الصَّعبِ...

هذا الحنين (الصعب) كما يصفه الشاعر ، لابد قاتله ، فالموت هنا مصير محتم ،  
ولكن الشاعر يتقبل هذا المصير ، لأنه لابد واقع مالم يرجع عن غواية الشعر ، وهل  
يرجع ؟

لاتدري أتغويك القنيسة أم هي الصيادُ يرقبُ  
بغثة من غفلة الأنس الرحيم فتدريك بما  
يشف وتنتني ودماك تشخب<sup>(١٨)</sup>

و «جلال» الموت هنا ، كما يصفه الشاعر ، مرتبط «بجمال» الشعر ، إذ تمثل  
القصيد «الكاملة» التي أبدعها اسلافه العظام أملاً يراوده ، وهو يحس دائماً بالأمان  
وسط أسلافه الأقربين ، الذين عاش بينهم فى طفولته ، الأب والأعمام ، وسائر أهل  
القرية ، ممن طواهم الموت ، فهو يهرب إلى عالمهم دائماً ، يعيش معهم ولو فى «الحلم»  
كلما طرقة طارق الهم والحزن ، وكلما طلب «الشعر» كان عالم الموتى القدماء ، والموتى  
الأقربين ، هو عالم السحر والشعر والإبداع :

ماء عميم الروح والريحان ، يطلع من شظايا  
الموت والدم من الخراب<sup>(١٩)</sup>

فقوة العشق وقوة الشعر كلاهما مستمد من منبع واحد ، منبع الخلق والإبداع ،  
والتذكر جزء من القدرة على الخلق ( ولو فى الحلم ) . ولهذا يربط الشاعر بين العشق ،  
وبين ما أبدعه الأسلاف من شعر رائع يصور «قوة العشق» :

يصاعد الشعر بين عظامي غزالة شوك  
تركض ركض الصدى في البوادي وتنزف ذاكرتي :  
(هَوَايَ مَعَ الرُّكْبِ الْيَمَانِيْنَ مُصْنَعِدُ جَنِيْبُ وَجُثْمَانِي بِمَكَّةَ مُوْتَقُ  
عَجِبْتُ لِمَسْرَاهَا وَأَنْى تَخَلَّصَتْ إِلَيَّ وَيَابُ السَّجْنِ دُونِي مُغْلَقُ)  
..... الخ<sup>(٢٠)</sup>

هنا يتناص الشاعر مع هذا النص الرائع الذى يصور فيه الشاعر جعفر بن علبة  
الحارثي ( قُتِلَ سنة ٤٢ هـ ) قوة العشق ، فالشاعر لا يخشى الموت ، ولا بطش الأعداء ،  
لا سجنهم وقيودهم ، فما يزال طيف الحبيبة قادراً على اختراق الجدران ، وقطع المفاوز  
وزيارة الشاعر فى سجنه والأخذ بيده إلى عالم السعادة الأبدية فى ظلال العشق ، وهذه  
القدرة عينها تحدثها القصيدة القديمة فى نفس الشاعر المعاصر ، إذ يتذكرها ،

وتحدثها القصيدة الحديثة التي يبدعها، والموت لا يقف حائلاً دون تحقيق هذا الهدف.

والشاعر قد يذهب إلى الموت، أعنى الموتى ، وله ثلاث قصائد على الأقل بعنوان «زيارة، الأولى فى ديوان «يتحدث الطمى»، وقد أشرنا إليها، والثانية فى ديوان «رباعية الفرح»، وهى زيادة لقبر والده»<sup>(٢١)</sup> والثالثة بعنوان «زيارة، ولكنها تحمل معنى الزيارة البغيضة التى قام بها رجال الشرطة لاقتياد الشاعر إلى المعتقل إبان «حرب الخليج الثانية، ١٩٩١م، كما تحمل القصيدة دلالة الزيارة التى قام بها الشاعر للمعشوقة «فى الحلم» :

هَلْ أَنْتِ وَهَلْ جِئْتِ أَحْلُ ضَفِيرَةً مَائِكَ  
أَصْرَخُ أَمْ تَصْرَخُ فِى حِنَائِكَ جُلُجْلَةُ الْعَصْفِ  
أَمْ الشَّاعِرُ يَحْدُو جُلُجْلَةَ الْمَوْتِ إِلَى اعْتَابِكَ؟<sup>(٢٢)</sup>

والمعشوقة هنا، هى المرأة، والأنثى المحبوبة، وهى الرغبة الأكيدة فى الوصال مع الماضى الجميل، بجلاله وإبداعه أو الوصال مع عالم الطفولة والحلم والسابقين من الأهل والأحباب، كما أنها هى القصيدة المغوية المنفلتة دائماً من قبضة الشاعر ، وهو ذاهب فى البحث عنها كل مذهب ، لا يثنيه عنها ولا الموت نفسه، حتى غدت تلك المعشوقة كأنها «المطلق» الذى ينشد الشاعر «الوصول» إليه والتوحد معه .

للموت وللمعشوق وللإبداع فى شعر مطر دلالات ثرية ومتنوعة توقفنا عند بعضها هنا محاولين الربط بين هذه المفاهيم وما يراه الصوفية من قوة «العشق» وأنس بالموت ، من أجل تحقق كمال الوصل مع المعشوق. وهى رؤية شبيهة برؤية السرياليين نوعاً من الشبه ، باختلاف المطلق الذى ينشده كل من الصوفي والسريالي أمر لا يمكن إغفاله .



ملمح آخر من ملامح شعر مطر التى امتاز بها هو «الحلم» وهو مرتبط بالإبداع وبالموت، وبالعشق ، أيضاً ، شيئاً من الارتباط، فالحلم يحدث أثناء النوم ، والنوم لون من ألوان الموت، وقد جاء فى بعض الأخبار «النوم أخو الموت»<sup>(٢٣)</sup> وفى القرآن الكريم ﴿ وَهُوَ الَّذِي يَتَوَفَّاكُم بِاللَّيْلِ وَيَعْلَمُ مَا جَرَحْتُم بِالنَّهَارِ ﴾<sup>(٢٤)</sup>.

و «الحلم» أو «الرؤيا» مقام من مقامات الصوفية ، فيه يتحقق المراد برؤية الحق ، وطلب المغفرة ، ولقاء الأحبة، الرسول (ﷺ) وأهل الطريق من أصحاب الكرامات، روى

القشيري في رسالته قال، سمعت الأستاذ أبا علي الدقاق يقول ، تعود «شاه الكرمانى، السهر، فغلبه النوم مرة، فرأى الحق سبحانه، في النوم، فكان يتكلف النوم، فقيل له في ذلك، فقال:

رَأَيْتُ سُورَ قَلْبِي فِي مَنَامِي فَأَحْبَبْتُ التَّنَعُّسَ وَالْمَنَامَ<sup>(٢٥)</sup>

أما السرياليون، فإن مكانة الحلم عندهم في الصدارة، وهم يربطون بين الحلم والإبداع (الكتابة الآلية) وبين الحلم والحرية، فالحلم وحده يتيح للإنسان أن يمارس جميع حقوقه في الحرية ، وبين الحلم والموت أيضاً ، فبفضل الحلم لا يعود للموت معنى غامض<sup>(٢٦)</sup> كما وضعت السريالية نفسها في خدمة الثورة؛ لأن الثورة في خدمة الحلم<sup>(٢٧)</sup>.

ولقد سبق أن لاحظ النقاد ، حضور عالم «الحلم» حضوراً ظاهراً وقوياً في قصائد «عفيفي مطر» ودواوينه المختلفة فلا حظ الناقد محمود أمين العالم أن الحلم يكاد يكون موضوعاً صريحاً لبعض القصائد وعنواناً لبعضها ونبضاً محركاً ومتحركاً داخل أغلب القصائد ، إن لم يكن داخلها جميعاً ، الحلم بمعانيه المختلفة المتنوعة، الحلم في مقابل التذكر ، الحلم الصعود ، الاكتشاف، الإسراء والمعراج ، الانطلاق ، العبور ، والتجاوز، الرفض، الاستعلاء ، المعجزة، وضع الأسئلة ، الإبداع<sup>(٢٨)</sup>.

يرتبط النوم وما يحدث فيه من أحلام بالليل ، وهجوع الكائنات، ودخول العالم كله في دائرة الغياب، وهنا ينتبه الشاعر ، ويأخذ سمته نحو الشروق والرؤيا والتحقق، إنه طريق لاحب أمامه ، مادام الليل قد أرخى سدوله:

فِي اللَّيْلِ تَهْبِطُ الصَّاعِقَةُ الْخُرْسَاءُ

لِتَحْرِقَ الدَّمَاءَ فِي عُرُوقِي

وَتَنْثُرَ الْعِظَامَ فِي بَوَابَةِ الشَّرُوقِ،

تَصْلِبُنِي فِي طَرْفِ السَّمَاءِ

تَنْيرُ لِي طَرِيقِي<sup>(٢٩)</sup>

ودائماً يأمل الشاعر أن يحقق شيئاً في الحلم ، شيئاً يتعلق «بالرؤية» أو يتعلق بالحب والعشق وكمال الاتصال ، وهولون من العشق قد لا يحققه الشاعر في «صحوه» كما يتحقق للشاعر في الحلم أسمى ما يجب أن يناله وهو «الوحى» ففي الحلم تولد

القصيدة ، وفيه أيضاً إسراء للشاعر ومعرّاج إلى السماء ، وعلى الجملة فالحلم أفق مفتوح لانهاية لما يأمله الشاعر منه :

( قَفَصُ كُلِّ شَيْءٍ وَافِقٌ يَفْتَحُهُ الْحُكْمُ )<sup>(٣٠)</sup>

لذلك يحب الشاعر أن يستلقى على الأرض في الظلام ، حيث تلفه عباءة الليل ، فحينئذ يدخل في «مملكة الأحلام» ، فيبنى فيها مدائنه الفاضلة :

أدخلُ في مملكةِ الأحلامِ

أصبحُ طينةَ معجونةٍ من

كلِّ ما في الأرض من هَيُولي

أصبحُ راعياً أسوقُ في الرياحِ

ناقةَ الغمامِ

أغنيّتي : توافقات الرُّملِ والأمطارِ

أبنيكِ يامدّأني

من شاطئٍ لشاطئٍ<sup>(٣١)</sup>

وينبغي أن نحاذر في التعامل مع «مفهوم» الإسراء والمعرّاج ، في قصائد الحلم عند الشاعر عفيفي مطر ، فإن علاقة «السماء» بأحلام الشاعر علاقة شك ، وربما سلبت السماء حلمه . كما تصور هو في قوله :

رايتُ في السَّماءِ رَقْعَةً مَثْقُوبَةً مَمْرُقَةً

تهبطُ من مجهولها الأطيّارُ

رايتها تَلْقَطُ ما وضعتُ من علائمِ الرّسومِ

تحملُ في الحَوَاصِلِ

أهْلَةَ الخَرَائِطِ التي نقشتُها في وَرَقِ الأحلامِ

وتبتنى أعشاشها في شَجَرِ الرِّيحِ<sup>(٣٢)</sup>

إن هذا النص ، وعنوانه «قصيدة» كتب في سنة ١٩٦٨م ، ولا بد أن الشاعر كان في دوامة الهزيمة العسكرية والسياسية التي منيت بها الأمة العربية ، قد يؤس من قدرة القادة الحاكمين على تحقيق الأحلام ، وها هو يتصور أن السماء هي أيضاً حاولت سلب مخططاته التي رسمها ، وكانت تحوى ما يأمل إنجازها من طموحات يرجوها لمده

الفاضلة، جامعة وقنطرة ومنارة ، أيضاً كان فيها مخطط للفلال، فالقوت ضرورة من ضرورات الحياة لاغنى عنه ، والشاعر يأمل للإنسان وللطبيعة ما يأمله فى حلمه الذى لاتشارك السماء فى صنعه ، بل حاولت اختطافه وسلبه:

أحلمُ يابوتقةَ الإنسانِ والطبيعةِ  
أحلمُ أن تورقَ فى القصائدِ المزهرةِ  
شَمْسُ جديدةٌ وغيمةٌ وقنطرةٌ<sup>(٣٣)</sup>

ولم يكن الشاعر يوماً منخرطاً فى سلك «الحلم القومي» الذى انخرط فيه غيره من المثقفين فى مرحلة الثورة إبان الخمسينيات والستينيات، ولكنه كان دائماً يمتلك «حلمه القومي» الذى يتصوره على نحو من الأنحاء، وقد دفع الشاعر ثمناً لم يدفع مثله أحد من أمثاله، فى ظروف ساد فيها التشدد كثيراً بالحرية والديمقراطية وإذا كانت كل أحلامه قد اتخذت الليل «موحى» لها، فها هو ذا ليل آخر يبدأ ، إذ يؤخذ الشاعر إلى المعتقل ، فيعذبه زبانية السلطة ، ولا يفوت الشاعر مادام فى الليل- أن يذكر الحلم ، ولكن أى حلم هنا الآن ، إنه يتخيل وهو مقيد بالأغلال وعيناه تقرزان الصديد تحت عصاة مشدودة ، أن «الباشا» القابع أمامه يشرف على تعذيبه ، غارق فى «حلم» فماذا يكون ذلك الحلم :

وشيشةُ الباشا تَكْرِكُرُ أو تعفُرُ تحتَ قلِّ الجمرِ  
والتُمباكِ وهو على الأريكةِ غائبٌ في  
حُلمِهِ الأُمِّيَّ بالجبروتِ والسُّلطانِ<sup>(٣٤)</sup>

نعم ، هو حلم أمي، حلم الغائب فى ظلام الحشيش والتُمباك، فهو يحلم بالجبروت والسلطان ، بينما حلم الشاعر كان يتجه نحو المنارات والجامعات والقناطر والغلات، وهذا هو الفرق بين الحلم المبدع الخلاق، والحلم العتيق العاجز، الأمي.

يرتبط الحلم عند عفيفى مطر بالأرض لا بالسماء، فالماء والطين والشجر، والخيول والنخل، هى التى تجذب الشاعر أكثر مما يجذبه «جناح العقاب الإلهي» الذى جاء ليأخذه فى زيارة لا بد أنها إلى السماء:

والسَّيْدُ المستقرُّ على نخلةِ الشَّمْسِ  
يفتحُ كَفِّهِ لِي : يا هَلا  
الأرضُ مملكتي والمفاتيحُ مكتوبةٌ

(كنتُ بين الرّؤى والنعماس)

يؤرّخ لي شجرُ وغيومُ هي الخطوات

المليئة بالماء مملكتي الأرضُ

سجادةٌ وخيولُ من الحلم ترعى... (٣٥)

وفى قصيدة «قراءة» التى نشرها الشاعر فى ديوان «أنت واحدها وهى اعضاؤك انتشرت» سنة ١٩٨٦م ثم عاد وجعلها فى ديوان «رباعية الفرح» (١٩٩٠م) وألحقها بالنص المكتوب فى سنة ١٩٦٨م بعنوان «قصيدة» فجعلهما كأنهما نص واحد. و «قراءة» مكتوبة فى سنة ١٩٧٥م، كأنما أراد الشاعر أن يقول أنا مازلت أنا. ، وما يزال الحلم يراودنى ، وما تزال الأحوال على ما هى عليه منذ سنة ١٩٦٨ عندما كانت الهزيمة العسكرية ماثلة، وكنت أبكى ضياغ الأرض والكرامة، واليوم فى سنة ١٩٧٥ وما بعدها، هل تغير شئ؟ ، ولقد كانت الأرض (أرض الوطن الكبير) هى مملكة الشاعر فى سنة ١٩٦٨ التى بنى فى الحلم مخططاً لها ، تصور أن السماء شاركت فى هدمه واختطافه، واليوم يعود الشاعر للأرض (القرية) ، وهناك يرى فيما يرى النائم أنه قد عُرِجَ به إلى السماء، فبعد أن هجعت الطيور وسكنت الكائنات ( فضمت الحقول ركبتها ) و (نامت الثعابين) و ( أغضت الثيران واقفة) :

فإذا قضيت صلاة العتمة

واقبلت ملائكة الحلم

وأشرق النّوم بنور

شمسه الخضراء وآيته

المبصرة

فبرحمة منه خلعت أعضاء

النهار وفتحت فى النصف الهالك

نافذة والتفت بالنصف

الحى وقامت

قيامه الرؤية : (٣٦)

فى الحلم يمتطى الشاعر (مهرة) حوافرها من الفضة ، تبرى أضواؤها فتتير سماء الدنيا، من غرناطة حتى أقصى الشرق فيما وراء النهر (مملكة الإسلام فى أقصى



مدى بلغته) وفى السماء، حيث يعرج بالشاعر تمر عليه مشاهد منها، أمة من الأمم هي «الحروف، مما يذكرنا بابن عريى الذى يقتبس الشاعر منه هذا النص ( الحروف أمة من الأمم)<sup>(٣٧)</sup> وما يزال الشاعر وهو فى السماء، تسيطر عليه الأرض بقوة حضورها ( تذكرت فجاءت الأرض وجائتى السماوات وأبدلن ثياباً بثياب) (وفرغ القوى الأرضية وهبنى قوة الاستحضار) مع الهرامسة، وأصحاب مذهب الإشراق، وعلى رأسهم السهروردي الإشراقي، ثم يعود الشاعر إلى الأرض من رحلته السماوية القصيرة، التى بدأت من بيت أبيه فى القرية وانتهت به أيضاً ، وبرغم ما فى القصيدة من دلائل الأثر الصوفى، وأن الرحلة من نوع الرحلات الروحية، وسفر نحو عالم المعنى ، فإننا لم نجد الشاعر يتلبث كثيراً فى السماء، ولم يتوقف كثيراً فى «مقامه» أمام الحضرة ، كما فعل «ابن قضيب البان» فى «المواقف الإلهية، حيث قابل الرسول (ﷺ)، بل لامس «الحق»، وكلمه، أو كما صنع ابن عريى فى كثير من رؤاه ومناماته حيث تناول بعض كتبه عطية إلهية لينشرها فى الناس على حالها ، كما هى الحال فى كتابه الرمزي «فصوص الحكم» كما أشرنا من قبل فى كلامنا على شعر أدونيس.

ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى بآثراً ، فى هذه القصيدة ، لرسالة صغيرة كتبها السهروردي بعنوان «أوزيرجبرائيل» أو أصوات أجنحة جبرائيل، وهى فى جوهرها قصّة لرؤيا سماوية، وقعت له ذات ليلة، وفى خلال هذه الرؤيا تلقى من شيخ حكيم، أتى من مكان وراء المكان، علم أسرار نشأة الكون ، ومبادئ الحياة الصوفية، ويطلع النهار، ويجد التلميذ نفسه وحيداً<sup>(٣٨)</sup>

والسهروردي حاضر فى هذه القصيدة كما ذكرنا:

والإشراقيونُ الهرامسةُ والعرفاءُ يقيمون

وليمةَ الجدلِ النُّوريِّ،

السَّهروردي يتنقَّسُ ملءَ الفضاءِ ويُقسِمُ

الخُبْرَ والسَّمَكَ النِّيلِيَّ المفضَّضَ ويأكلُ ملءَ

الفوضى ويشرِبُ ملءَ الفيضِ الذي

لا ينقطع<sup>(٣٩)</sup>

ورسالة السهروردي «أصوات أجنحة جبرائيل»، إنما هى عمل صوفي رمزي شديد الخفاء والغموض، وليست قصيدة «قراءة»، على هذا النحو من الغموض والرمزية ،

فلا هي شديدة الخفاء ، ولا هي صوفية رمزية، ولكن التشابه في المعجم المستخدم في كل منهما - وكثير منه اقتباسات قرآنية- يلفت النظر، فـ (التَّنَاصُ) واضح بين الرسالة والقصيدة كما يتبين من الجدول التالي :

م	في قصيدة قراءة	في رسالة السهروردي
١	سلامٌ هي حتّى مطلع الفجر (ص ٣٠)	= وطوفتُ في ذلك الليل حتّى مطلع الفجر (ص ١٤٢) .
٢	ومصاهرة الخلائق مثى وثلاث ورباع (ص ٢٣)	= « وجاعل الملائكة رسلاً مثى وثلاث ورباع (ص ١٥٣) .
٣	مهرةً تطلّع من بيت أبي (ص ٣٠)	= وعندئذ سنح لي هوسٌ دخولٍ دهليز أبي (ص ١٤٢) .
٤	في مرقعة النصف النهاريّ التففتُ ، انتشرت رائحة النوم الظلاميّ وقاءتُ فُرُش الصُوف .. الخ (ص ٣٤)	= في يوم ما انطلقتُ من حُجرة النساء وتخلّصتُ من بعض قيودٍ ولفائف الأطفال (ص ١٤١) .

وبناء قصيدة «قراءة» على هذا النحو الدائري المتكامل يجعلها أيضاً مختلفة عن أعمال السرياليين ، برغم اعتمادها عل الحلم ، فالشاعر يبدأ رحلته من القرية، ثم يعرج إلى السماء، ثم يعود إلى القرية حيث بدأ، فالتعاقب الزمني واضح فيها «وبذلك نرى أن التشابه بين الإبداع السريالي والإبداع المطري ليس إلا على صعيد الصورة البلاغية، ولكنه ليس على مستوى الحبكة، فالسرياليون حطموا التعاقب الزمني في أعمالهم»<sup>(١٠)</sup>.



ومن المؤثرات الصوفية في شعر محمد عفيفي مطر، الشخصيات الصوفية التي ورد ذكرها في شعره ، وقد لا حظنا أن الشعراء الذين درسناهم في الفصول السابقة كانوا يلجأون إلى تقنية القناع أو المرأة حينما يستخدمون الشخصيات الصوفية في شعورهم ، أما عفيفي مطر فليس للمرأة وجود في شعره ، ويبدو أنه لم يتخذ من القناع وسيلة فنية في شعره كثيراً ، فلم يصادفتني فيما درست من دواوينه سوى قناع صوفي واحد هو «حمدون القصّار» في قصيدة بهذا العنوان في ديوانه «من دفتر الصمت». وحمدون القصّار هو أبو صالح حمدون بن أحمد بن عمارة القصّار (ت ٢٧١هـ) وهو

من نيسابور وعلى يديه انتشر مذهب الملامتية بها. <sup>(٤١)</sup> ومن أقواله المأثورة «إن استطعت أن لاتغضب لشئ من الدنيا فافعل». <sup>(٤٢)</sup> أما قناع حمدون القصار الذى لبسه الشاعر فى قصيدته تلك ، فيبدو أن الشاعر لم يحسن فهم تقنية القناع كما ينبغي ، ولذلك اختفت شخصية الصوفى الملامتى حمدون القصار، وظهرت شخصية الشاعر. ولقد لاحظ الدكتور علي عشري زايد، من قبل، أن هذه القصيدة «يتعذر على قارئها أن يمسك فيها بملح واحد من ملامح شخصية القصار» <sup>(٤٣)</sup> فحمدون الذى كان يقول «اصحب الصوفية، فإن للقبيح عندهم وجوها من المعاذير» <sup>(٤٤)</sup> ليس هو حمدون الذى جعله الشاعر ينطق بالويل فى قصيدته:

يا وَيْلِي من نهر الليل  
ينفجر رماداً دموياً في شريانِ العالمِ

.....

الويلُ الويلُ  
من شَجَرٍ نبتُ في النيرانِ  
ويعششُ فيه البومُ الأخضر والغريانِ  
ويحطُّ عليه سحابُ النملِ. <sup>(٤٥)</sup>

وليس حمدون القصار هو ذلك الثورى الذى يدعو لهدم العالم لما فيه من ظلم وقهر وقاتمة ، فهو كما قلنا لم تكن لتغضبه الدنيا ، ولكن الشاعر شاء أن يجعله على نحو مخالف لذلك أشد المخالفة، فقال على لسانه:

يا أبناي  
لو حملت أوجهكم لوّني أو غمغم صوتي  
الأجرب فى معرفكم بالموسيقى  
فاطرحوا جسدي تحت سقيفة هذا  
العالم كي ينهار... <sup>(٤٦)</sup>

أما ابن عربى والسهوردى والنفري فلم يصنع الشاعر قصائد لهم، ولكنه ذكرهم فى بعض شعره. وتأثر بأفكارهم ونقل بعض كلامهم كما ذكرنا من قبل فى تحليل قصيدة «قراءة» . كما ورد ذكر النفري فى «رباعية الفرح» فى قول الشاعر :

ويفاجئني صديقي النُفْري بوردِ الماءِ المدممِ ووهجِ  
البحر وطعمِ الهواءِ المالحِ  
فاشتهي الخبزَ وانتظرُ الوقتَ وطفولةَ المسامرةِ  
والكشفَ وإيدانَ الذَّهولِ<sup>(٤٧)</sup>

فالنفري من الشخصيات الأثيرة لدى الشاعر، يستطيب الحديث معه والاثتناس به فيدعوه صديقه، وفي أشد حالات المحنة حينما يقع الشاعر بين مطرقة الجلال وسندانة، يكون النفري حاضراً، كأنما هو صوت المبدعين وأصحاب الرؤيا الذى لا يغيب، وهو المعلم فالشاعر يسأل ، والنفري يرد :

هذي الدماءُ إلى يوم القيامة ١٩  
قال «النُفْريُّ» : أجل<sup>(٤٨)</sup>



أما لون التصوف الذى يكاد الشاعر عفيفي مطر أن ينفرد بالاهتمام به في شعره ، فهو التصوف العملي ، تصوف الطرق الصوفية ، تصوف العامة من أهل الريف، المرتبط بالمدائح النبوية ، والموالد والحضرة ، والموَال ، وخِرَق الرِّثَاة ، والطبول ، وأم هاشم، وحلقات الذكر، وجمل المحامل، والولاية ، والسَّادة أصحاب الكرامات من أهل البيت وأصحاب «المقامات» التى اعتاد الناس زيارتها والتبرك بها .

ويكاد التصوف العملي فى مصر خاصة أن يقترن اقتراناً لازماً بالمدائح النبوية، والتى تشمل مدح النبى (ﷺ) ، وحكاية القصص حول حياته وجهاده، وأخلاقه وهجرته، وكذلك رثاء ومدح أهل بيته ولاسيما من استشهدوا وظلت لهم ذكرى باقية تتقطع عندها نياط القلوب ، وكما يقول الدكتور زكي مبارك «المدائح النبوية من فنون الشعر التى أذاعها التصوف ، فهى لون من التعبير عن العواطف الدينية ، وباب من الأدب الرفيع ؛ لأنها لاتصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص»<sup>(٤٩)</sup>.

وقد عاش الشاعر فى بيئة ريفية شديدة الاهتمام بهذا اللون من «التصوف» فالنساء يحكين سيرة الحسين على طريقتهن الخاصة ، وقد اغرورقت عيونهن بالدموع فى صدق وإخلاص، والرجال يذهبون إلى حلقات الذكر «الحضرة» ، لتلاوة قصائد البوصيري، ولاسيما البردة. وكثير منهم «سالك» فى طريقة من طرق الصوفية ، الأحمدية ، أو الرفاعية، أو الشاذلية، وأخبار «الموالد»<sup>(٥٠)</sup> فى طنطا ودسوق والقاهرة

لا يمكن أن يتجاهلها الناس، فمن لم يذهب إليها ، عرف بها وسأل عنها ، وفي ذكرى  
استشهاد الحسين يصوم الناس ويوسعون على عيالهم ، إحياءً لذكرى يوم عاشوراء، وإن  
كانوا يربطونه بالسنة النبوية مباشرة، فهم يحيون هذه الذكرى كما يحييها الشيعة ولكن  
على نحو مخالف.

والشاعر بخصوصية تجربته الشعرية المرتبطة بالقرية ارتباطاً عضوياً شديداً ،  
مختلفاً عن الارتباط الرومنطيكي بالطبيعة الريفية، ينظر لكل ذلك ، ويذكره على نحو  
متفرد، وها هو يذكر أباه وصاحبيه:

كانوا ثلاثة أصدقاء

والموت رابعهم، وإيديهم تجمّعها قصاعُ الفتّ في

ليل الموالد بعد رقص الذكر والتخمير ...

كان أبوك يهدرُ في

مقام الحشد تأخذهُ الجلالة<sup>(٥١)</sup>

ولابد أن الشاعر قد لا حظ أن رؤية أهل الريف من البسطاء المفعمة قلوبهم بإيمان  
فطري عميق، تجعل النبي محمداً (ﷺ) فوق المنظومة الدينية الوجودية في هذا العالم،  
فهو صاحب «المقام» الذي يذهب الناس لزيارته في أرض «الحجاز» والتبرك بملامسة  
قبره ، فرحلة الحج مرتبطة بالنبي ، وتسمى عندهم زيارة النبي ، وحينما يعود الحجيج  
من الرحلة المباركة، تقام الاحتفالات وتعلق الزينات لمَدح النبي (ﷺ)، فالنبي بهذا  
الاعتبار وفي إطار هذه الرؤية هو «الإنسان الكامل» بكل ماتحملة هذه الكلمة من معانٍ  
مباشرة ، وهذا تفسير مغاير للتفسير الذي يأخذ به ابن عربي وسواه من الصوفية لمعنى  
الإنسان الكامل، فالنبي محمد هنا هو محمد الرسول ، صاحب الرسالة ، وجدّ الحسن  
والحسين والسيدة زينب (أم هاشم) ووالد السيدة فاطمة (الزهراء) لا الحقيقة  
المحمدية كما يفسرها أصحاب نظرية الإنسان الكامل في الإسلام ، بمعنى الكلمة  
Logos أو العقل الأول ، أو نحوها من التسميات.

هذه الرؤية ليست بعيدة عما صنعه الشاعر إذ أهدى ديوانه «أنت واحدها، وهي  
أعضاؤك انتشرت، قائلاً:

جراًء إهداء :

إلى محمد

سيد الأوجه الصاعدة

ورايةُ الطلائعِ من كلِّ جنسٍ  
منفرطٌ على أكامهِ كلُّ دَمْعٍ  
ومفتوحةٌ ممالكهُ للجائعينِ  
وايقاعُ نعليهِ كلامُ الحياةِ في  
جَسَدِ العالمِ<sup>(٥٢)</sup>

إن هذه الرؤية الأسطورية للنبي محمد، إذا كانت تمت بنسب لرؤية الشيعة لعلي، ورؤية المسيحيين لعيسى، فإنها أقرب نسباً وأشد اتصالاً برؤية «الخيال الشعبي» للإنسان الكامل ممثلاً في شخصية النبي العربي محمد (ﷺ) فهو صاحب الشفاعة يوم القيامة، وهو منصف المظلومين، يوم غاب العدل وساد الظلم، وما السادة أصحاب «المقامات» والكرامات من أهل الفقه والرؤيا، الشافعي والبدوي وأم هاشم، والسيدة نفيسة، وعلى رأسهم الحسين بن علي، الذي تشد إليه الرحال، إلا صدىً لصوته الأوحى، وهؤلاء مندوبون عنه يلجأ إليهم الناس لنجدتهم والشكوى لهم، لعلهم يوصلون الصوت الواهن إلى من بيده زمام العدل والإنصاف، والشاعر يرى أن هذا التعلق بهذا السيد، لن يضير القضية، بل لعله يكون المخرج، بعد كل ماكان وما وقع، من فساد وتخلف في الأخلاق، وتبعية في الأرزاق وضعف في القوة وانحيار في الحضارة، فلعل الارتباط بهذا الرمز أن يكون المخرج وبداية الطريق.



في قصيدة «الموت والدرويش» يتذكر الشاعر - وهو دائماً في حالة تذكر- ما مر من عمره، مند خمسين سنة، إذ كان غلاماً صغيراً، فقيراً، لكنه يملك بين جنبه قلباً مليئاً بالكبرياء النبيلة والرؤيا:

فأشْحَذُ فِقْرَكَ الْمَلَكِيَّ وَاسْمَعُ كِبْرِيَاءَ  
جَلَالِكَ الْمَدْفُونِ فِي خِرْقِ الرِّثَاءَةِ...  
أَنْتَ مِنْذُ الْيَوْمِ مَسْكُونٌ بِوَجْدِ الْأَنْبِيَاءِ  
وَحِكْمَةِ الْإِيقَاعِ فِي الْفَلَكَ الْجَلِيلِ

ماذا بقي للشاعر بعد خمسين عاماً مضت من عمره، كان فيها يحمل إلى جانب «فقرة الملك» كبرياء ووجداً كوجد الأنبياء، وحكمة هي حكمة البيان، وإن من البيان لحكمة، فماذا بقي له من كل ذلك؟ :

أنت من جنس الدراويش الذي اندثرت

مواقعه وأبلته الحتوفُ

انصت - إذن - لِدِمَاكَ تنزفُ من فتوق الذّاكرة

أبناؤك التّفوا - وهم ذبحُ سينضجُ وقتَه -

فاجدلِ منادمةً من الدّم والكلام

هل ثمّ شئٌ دكاينُ، إلا نزيّف الذّاكرة

ومساجح الدّم والكلام ((٥٣)

هل الفقر وحده هو الذى يدفع الشاعر الآن إلى عد نفسه من جنس الدراويش؟  
لا أظن ذلك صحيحاً، فالشاعر يحمل بين جنبهيه همّاً عظيماً، ويرى نفسه ضعيفاً  
منهكاً، لا يملك إلا «الذّاكرة»، والموت له بالمرصاد، وانه ليذكر فى محنته (بالمعتقل) إذ  
يسمع آذان الفجر ، كيف ألقى على النبى محمد (ﷺ) بالمهمة الصعبة ب ﴿ إِنَّا سَنُلْقِي  
عَلَيْكَ قَوْلًا ثَقِيلًا ۝ إِن نَّأْسَأَ اللَّيْلَ هِيَ أَشَدُّ وَطْأً وَأَقْوَمُ قِيلًا ۝ ﴾ (٥٤) إذ يلقى إليه (ﷺ) بعبء  
تبليغ الرسالة، بلاغاً علينا ﴿ يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ ۝ قُمْ فَأَنْذِرْ ۝ ۱ وَرَبِّكَ فَكْبَرُ ۝ ۲ وَثِيَابَكَ  
طَهِّرْ ۝ ۳ وَالرُّجْزَ فَاهْجُرْ ۝ ۴ وَلَا تَمْنُنْ تَسْتَكْثِرُ ۝ ۵ وَلِرَبِّكَ فَاصْبِرْ ۝ ۶ ﴾ (٥٥) ويا للمفارقة فإذا  
يسمع الشاعر آذان الفجر ، ويذكر ناشئة الليل ( عبادته ) تقزع أذنه أصوات الهزيمة  
والانكسار قائلة له:

أنت في ذلّ النّجاةٍ مقدّرٌ لك أن تموتَ وأن

تعيشَ على آذان الفجر

فاسمَعْ ثمّ مُتْ ، واسمَعْ وقمّ وانشرْ

قِمَاطُ المَوْتِ واسمَعْ... (٥٦)

إن الشاعر فى ذل القيد يقارن حاله، من طرف خفى ، بحال النبى، أليس أنه كان  
يرى نفسه مسكوناً بوجود الأنبياء؟ وفى حين كان النبى يسمع (إننا سنلقى عليك قولاً  
ثقيلاً) ثم يؤمر بأن يفعل (قم ... فأنذر... فكبر.. فطهر .. فاهجر.. الخ) يؤمر الشاعر  
بأن يسمع فحسب ، لا ، بل يسمع ثم .. يموت ، ثم إنه يسمع ماذا . يسمع الشتم  
والهتاف حريح ، يسمع صوت أزيز الطائرات تقتل الأبرياء والمستضعفين فى الأرض، بل إن  
الصوت يتجه إلى الشاعر نفسه أمراً:

- : قُمْ ، طَاطِئِ الرَّأْسَ ، اسْتَدِنْ ، وَاصْنَعْدُ ، وَقِفْ

ذلك طقس الاستعداد لتلقى «وجبة التعذيب» وها هو الشاعر يصرخ:

نَادَيْتُ - بَيْنَ تَخْلُعِ الرُّسْغَيْنِ وَالْحَجَرِ الْمُؤَرَّتِ فِي الْأَصَابِعِ -

أَيُّهَا الْمَوْتَى... بِحَقِّ قَرَابَةِ الْأَشْبَاحِ دُرُوشْ مِنْ

الْأَمْوَاتِ يَرْكُضُ فِي سُهُوبِ الْمَوْتِ فَانْتَظَرُوا.. (٥٧)

إننى أميل إلى تفسير «رمز الدرويش» فى هذه القصيدة تفسيراً يقربه من رمزية «الإنسان الكامل» الذى يحمل عبء الثورة والإصلاح ونبوءة الفتح ورسالة النور والحرية والعدل ، لكنه يواجه حملاً ثقيلاً ، وهو لا يملك صبر أيوب (وأيوب مذكور فى القصيدة) ولا يتاح له أن يبلغ الرسالة ، فلا طريق أمامه إلا الموت ، ولم يكن ليختاره بديلاً عن طريق الثورة والرسالة ، ولكنه عاجز ، لا يملك سواه ، وكما جمع الموت بين أبيه وصاحبيه ، يريد الشاعر أن يجتمع مع الأموات ، وينضم إلى قبيلتهم درویشاً ، قد بليت مرقعته ، وتغلى عن الدنيا ؛ لأنها لم تعد تصلح للأخيار ، ولإعادة للعيش فيها طعم يذاق ، فدمدمت طبول بعيدة ، وسيطر الظلام على الكون ، ولم يجد الشاعر صحبة إلا فى ظلال الموت مع السابقين من «أهل الطريق» ، إنه فى هيئة الدرويش ، يحمل بين جنبيه قلب «العارف» و «الولى» ، ولقد صار «قطب الأقطاب» مجرد درویش يطلب الموت ، وذلك عنوان الهزيمة التى عاشها الشاعر ، وعاشتها الأمة ، إن «الإنسان الكامل» صار فى عصر الهزيمة «الإنسان المنهزم».





## هوامش الفصل الثامن

- (١) محمد عفيفى مطر : رباعية الفرخ، ط١، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٠م، ص٤٥.
- (٢) راجع ، ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر.. دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢م ، ج١ ، ص٣١٢ - ٣١٤.
- (٣) حديث فتحى عبد الله مع الشاعر محمد عفيفى مطر فى مجلة القاهرة ، عدد ٧٣، سنة ١٩٨٧م، ص٥٦.
- (٤) راجع حديث د. محمد أبو دومة مع د. عبد القادر القط فى مجلة القاهرة عدد ٧٣ ، القاهرة ١٩٨٧م، ص٢٥-٢٦.
- (٥) راجع: د. محمد عبد المطلب : دوائر المعنى فى رباعية الفرخ لعفيفى مطر، مجلة «أدب ونقد»، عدد ٨٢ ، القاهرة ، ١٩٩٢م، ص٦٠ ومايتلوها .
- (٦) محمد عفيفى مطر : من دفتر الصمت ، الهيئة العامة لقصور الثقافة «أصوات أدبية ٥٢» القاهرة ١٩٩٤م، ص٨٤.
- (٧) من دفتر الصمت ص٩٢ - ٩٣.
- (٨) ديوان الجوع والقمر ، والنص من قصيدة الشمس التى لاتشرق، منشورة فى مجلة الآداب عدد ٦ ، ١٩٦٧م، ص٢٤.
- (٩) من دفتر الصمت ص٩٨.
- (١٠) نفس المصدر ص١٠٥ - ١٠٦ .
- (١١) نفس المصدر ص١٣٥
- (١٢) المصدر السابق ص١٤٠.
- (١٣) نفس المصدر ص٩٤.
- (١٤) رباعية الفرخ ص ٢١.
- (١٥) يتحدث الطمى ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ١٩٧٧م، ص ٩.
- (١٦) من قصيدة «امراة تلبس الأخضر دائماً ، رجل يلبس الأخضر أحياناً ، ديوان «أنت واحدها ، وهى أعضاؤك انترت»، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ١٩٧٦م ، والقصيدة منشورة فى مجلة إبداع ، عدد إبريل ١٩٨٧م ، ص١٠٩ ومايتلوها.
- (١٧) رباعية الفرخ ص٨٩.
- (١٨) نفس المصدر السابق ص٩٠.
- (١٩) نفس المصدر ص٩٠.
- (٢٠) رباعية الفرخ ص٥٣ ، والنص المقتبس فى ديوان الحماسة لأبي تمام ، تحقيق د. عبد المنعم أحمد صالح ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦ ج١ ، ص ٣٢
- (٢١) رباعية الفرخ ص٩٨ - ٩٩.

- (٢٢) محمد عفيفى مطر: احتفاليات المومياء المتوحشة، ط١ ، سينا للنشر ، القاهرة ١٩٩٤م ، ص١٦.
- (٢٣) راجع ، الرسالة القشيرية ج٢ ، ص٧١٥.
- (٢٤) الآية ٦٠ من سورة الأنعام.
- (٢٥) الرسالة القشيرية ج٢ ، ص٧١٧.
- (٢٦) راجع ، أدونيس : الصوفية والسوريالية ص١١٥ ومايتلوها.
- (٢٧) أدونيس : المرجع السابق ص٢٥٤ ، ملحق ٢.
- (٢٨) محمود أمين العالم : معلقات محمد عفيفى مطر ، مجلة «إبداع» عدد ٦ (يونيو) القاهرة ١٩٩١م ، ص٢٠.
- (٢٩) محمد عفيفى مطر : يتحدث الطمى ص ٤٠.
- (٣٠) محمد عفيفى مطر : رباعية الفرح ص٧٥.
- (٣١) رباعية الفرح ص٢٦.
- (٣٢) رباعية الفرح ص٢٧ - ٢٨.
- (٣٣) رباعية الفرح ص٢٨ - ٢٩.
- (٣٤) احتفاليات المومياء المتوحشة ص٨٠.
- (٣٥) رباعية الفرح ص١٤.
- (٣٦) رباعية الفرح ص٢٩.
- (٣٧) رباعية الفرح ص٢١ ، ومحى الدين بن عربى: الفتوحات المكية ، السفر الأول (عثمان يحيى) ص٢٦٠ حيث يقول (اعلم - وفقنا الله واياكم - أن الحروف أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون).
- (٣٨) راجع مقدمة الترجمة العربية للرسالة فى (شخصيات قلقة فى الإسلام) ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ص١٣٦ ومايتلوها.
- (٣٩) رباعية الفرح ص٣٢.
- (٤٠) راجع ، فريال جبورى غزول : فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر عفيفى مطر، مجلة فصول ، عدد ١ ، مجلد ٧ ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، ص١٨١.
- (٤١) راجع ترجمته فى الرسالة القشيرية ج١ ، ص١١٤-١١٥.
- (٤٢) نفس المرجع السابق ص١١٥.
- (٤٣) د. غلى عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ، منشورات الشركة العامة للنشر ، طرابلس ، ليبيا ، ١٩٧٨م، ص١٥٠.
- (٤٤) الرسالة القشيرية ج٢ ، ص٥٥٣.
- (٤٥) محمد عفيفى مطر : من دفتر الصمت ص١٤٦.
- (٤٦) نفس المصدر السابق ص١٥٢.

- (٤٧) رباعية الفرح ص ٨١.
- (٤٨) محمد عفيفى مطر: احتفاليات المومياء المتوحشة ص ٦٣.
- (٤٩) د. زكى مبارك : المدائح النبوية فى الأدب العربى ، دار الشعب ، القاهرة د. ت ، ص ١٤ .
- (٥٠) للمولد معنيان : الأول : هو التاريخ ، أو قصة النبى وآل بيته تكتب شعراً أو نثراً منظموماً  
نظماً غنائياً غالباً ، والمعنى الآخر هو «الطقس» أو الاحتفال الذى يقام فتقص فيه القصص  
وتقرأ فيه الابتهالات ويجتمع الناس لمدح النبى ، وقد صار الاحتفال بالمولد من الأعياد  
الرسمية فى مصر بفعل الدعاية الصوفية ( راجع فصلاً حول قصة المولد النبوى فى كتاب  
الدكتور زكى مبارك المذكور فى الهامش السابق ص ٢٦٤-٢٧٢ ) .
- (٥١) محمد عفيفى مطر : إحتفاليات المومياء المتوحشة ص ٣٠ .
- (٥٢) محمد عفيفى مطر : أنت واحدها وهى أعضاؤك انتشرت ص ٥ .
- (٥٣) احتفاليات المومياء المتوحشة: ص ٤٣-٤٤ .
- (٥٤) سورة المزمل الآيتان ٥ ، ٦ .
- (٥٥) سورة المدثر الآيات ١-٧ .
- (٥٦) إحتفاليات المومياء المتوحشة ص ٤٨ .
- (٥٧) نفس المصدر السابق ص ٥٢ .





الفصل التاسع

**شراء الحساسية الجديدة  
في مصر**

( النُّوَابِت )



# شعراء الحساسية الجديدة في مصر

## ( النَوَائِبُ )

«أناذي الطير: يا كينوتني فيقول لي: طوبى  
أناذي الطير: يا طير ابتعد بي عن تفاهاتي وعن  
سجني وعن عَطَبِ الفؤاد أنا هنا رهن الضرورة  
والرَّهَانُ على هناك على الأعالي  
والرَّهَانُ على الهوى الباقي على حرَّيتي يا طير،  
(وليد منير)

● إذا كان محمود حسن إسماعيل - برغم انتمائه لجماعة أبولو - يمثل مرحلة مهمة في تطور الشعر العربي الحديث بما أثر به شعره على جيل الريادة في القصيدة الجديدة، فإن من المتفق عليه أن موجات الشعر الجديد تحدت في جيلين كبيرين هما: جيل الرواد ( البياتي، أحمد عبد المعطي حجازي ، صلاح عبد الصبور، نازك الملائكة، أدونيس ، خليل حاوي ، الفيتوري... الخ ) ، وجيل الستينيات (محمد إبراهيم أبو سنة ، فاروق شوشة، أمل دنقل ، سعدي يوسف، محمد الماغوط، أنسي الحاج ... الخ) ، أما الجيل الثالث الذي نبغ إبان فترة السبعينيات ، فهم كثير ولا يمكن دراستهم في فصل واحد معاً، ولكن فئة من هذا الجيل من الشعراء تميزوا عن غيرهم بأنهم عاشوا في مصر ، وفي القاهرة تحديداً، وانضوا تحت عدة جماعات شعرية، ونشروا شعرهم في مجلات محدودة الانتشار أنشأوها هم . هؤلاء الشعراء هم الذين عرفوا باسم «شعراء السبعينيات في مصر» وهم الذين ننوي التوقف عندهم في هذا الفصل لدراسة الأثر الصوفي في شعرهم.

ولكن من هم شعراء السبعينيات وما المقصود بالحساسية الجديدة ؟

يقول أحد هؤلاء الشعراء إن المقصود بشعراء السبعينيات بالضبط هو الإشارة إلى تلك الموجة الشعرية التي بدأت في الشعر المصري في منتصف السبعينيات، مجسدة نفسها في جماعات مستقلة عن الأجهزة الرسمية، ساعية إلى تقديم تجربة شعرية تتخطى ماسبقها من شعر في إطار تعريف جديد لالتزام الفن بالحياة<sup>(١)</sup>. أما الناقد الدكتور «صبري حافظ» فيزيد الأمر توضيحاً بقوله «مصطلح شعراء السبعينيات

فى مصر لىس مصطلح مجاللة بقدر ماهو مصطلح تصنيف لمجموعة من الشعراء الذىن تميزت تجربتهم الشعرية ببعض الخصائص المشتركة... وهو لىس مصطلح عمرى لأن الفجوة الزمنية بين بعض أفراده تتجاوز فى بعض الأحيان السنوات العشر التى عادة ما تفرق بين جيل وآخر، ولكن المصطلح يشير فى معظم الحالات إلى الذىن طرحوا أنفسهم على الساحة الشعرية لا بالمائلة والاستمرار... وإنما بالمغايرة والاختلاف، بل بالقطعية مع التيار السائد،<sup>(٢)</sup>.

وشعراء السبعينيات فى مصر - تحديداً - هم شعراء جماعتى «إضاءة ٧٧» و «أصوات» ومن لف لفهم من الشعراء الذىن اتفقوا معهم فى الرؤية وكتبوا فى مجلاتهم، والتقوا معهم فى المكان والزمان مثل فريد أبو سعدة، ومحمد صالح وأما مصطلح «الحساسية الجديدة»، الذى جعلته عنواناً على هذا الفصل، فأول من ذكره هو الشاعر «صلاح عبد الصبور»، وإن لم يقصد به هؤلاء الشعراء<sup>(٣)</sup>. أما من عنى بتحديدده وتخصيصه فهو الناقد والروائى إدوار الخراط، فقد استخدم المصطلح بمعنى الحساسية الجديدة من الناحيتين الفنية والاجتماعية، يقول «عندما أقول الحساسية الجديدة الآن، فإننى أعنى بذلك مجموع الرؤى، والطرائق الفنية التى تختلف اختلافاً أساسياً عن الرؤى والطرائق الفنية التى اتخذتها الحساسية التقليدية، مع التسليم - بطبيعة الحال - باختلاف هذه الطرائق والرؤى الفنية بعضها عن بعض فى داخل الموجة العامة العريضة للحساسية الجديدة»<sup>(٤)</sup>.

وأنا أعنى هنا بشعراء الحساسية الجديدة فى مصر هؤلاء (النوابت) الذىن كتبوا ونشروا شعرهم فى السبعينيات وما بعدها منطلقين من رؤى وتصورات عن الشعر واللغة والواقع مبينة لما كان قبلهم، وباختيارى مصطلح «الحساسية الجديدة» أضمت إلى شعراء السبعينيات أو شعراء جماعتى «إضاءة ٧٧» و «أصوات»، وأصدقائهم، شعراء الموجة الأخيرة، ومنهم محمد آدم، وأحمد الشهاوى وإيمان مرسال وسواهم ممن تأثروا بالتصوف تأثراً واضحاً، وساروا على نهج أولئك الذىن سبقوهم ومايزالون معهم على الدرب.

وأول مايلفت النظر فى تجربة شعراء السبعينيات فى مصر هو تأثرهم الواضح بالشاعر السوري أدونيس، والشاعر المصرى محمد عفيفى مطر، وهم يعترفون بهذا التأثير أحياناً، وينكرونه أحياناً أخرى، ولكن كثيراً من النقاد يعرفون هذا التأثير، ولاشك أن بعض هؤلاء الشعراء قد حقق صوته الخاص، ولكن أثراً لايمحى ظل يمارسه



أدونيس خاصة، على هؤلاء الشعراء وسواهم ، هو تأثير كتاباته النقدية ، ولاسيما مكتبته في «مقدمة للشعر العربي». فإنا أزمع أن هذا الكتاب هو «البيان الشعري» الذي يحتضنه هؤلاء الشعراء، أو أغلبهم على وجه الدقة ، أما الموجة الأخيرة التي ألحقت شعراءها بشعراء السبعينيات هنا، فإن أثر أدونيس وعفيفي مطر في شعرهم واضح وضوحاً بيناً ولاسيما عند محمد آدم وهو من أغزرهم إنتاجاً، ومنهم من يتأثر خطى واحد أو آخر من شعراء السبعينيات كذلك ، كما يلفت النظر اتجاههم نحو التراث الصوفي بقوة ، فأثر هذا التراث في شعرهم واضح وضوحاً ظاهراً، وهو - كما أزمع- تأثير كتابات أدونيس النظرية ، و«توجيهاته» التي سبق أن أشرت إليها في الفصل السابع من هذا الكتاب، وأهم مايلفت النظر إلى هذه التجربة بشقيها ، أنها عبرت أكثر من غيرها من التجارب الشعرية السابقة عن المناخ السائد بما فيه من اضطراب وتفسخ، عبرت عن «الحدائث» أو «مناخ الحدائث» الذي يشبه ماوصفه «مارشال بيرمان» في الغرب بقوله «إنه مناخ من الهياج والقلق، من الدوار والتملث الروحي، من اتساع التجارب الممكنة ودمار الحدود الأخلاقية، والروابط الشخصية، ومن تضخم الذات وجنونها، ومن الأشباح في الشارع والروح - هو المناخ الذي تولد فيه الحساسية الحديثة»<sup>(٥)</sup> فهؤلاء الشعراء هم أكثر الشعراء العرب في القرن العشرين إلتياً، وتلباً بحالة الحدائث والحساسية الحديثة بعامة، فأكثر ما يميز شعرهم التفكك والصراع والتضاد والغموض والمعاناة، وربما كانوا لذلك أكثر انفصلاً عن سواهم من القراء والمبدعين، وربما كان ذلك مبعث فخرهم أحياناً ، كما كان مبعث شكواهم في فترة سابقة، ولذلك أيضاً سميتهم «النوابت».



تهتم «الحدائث» باللغة اهتماماً خاصاً ، هذا الاهتمام ربما كان أهم ما في الحدائث الشعرية العربية من «مظاهر» التجديد. والحدائثيون يسمونه تفكيكاً أو تفجيراً، وقد يسميه النقاد لعباً، ويعتبره آخرون يأساً أو ربما إفلاساً ، فتتحو الحدائث إلى «استغلال أبعاد اللغة ووظائفها المتعددة الصوتية والدلالية والبصرية والتواصلية ويكل ذلك لتحول اللغة من ظاهرة متجذرة في الزمان وفاعلية زمانية، إلى ظاهرة تنخرط في المكان وفاعلية مكانية»<sup>(٦)</sup>

ولقد سبق لجماعة «إضاءة ٧٧» أن ذكرت ماينم عن هذا الاهتمام باللغة على نحو خاص، فجاء في بيانهم «إن اللغة - بما هي كائن اجتماعي - هي أداتنا الفنية الخاصة ،

وعليّنا أن نعمل إلى تفجير الإمكانيات اللانهاية لها ، من خلال كشف الطوعية الجمالية للكلمات، وامتلاك ناصيتها ، وهى طوعية تنظر إلى هذه الكلمات أو المفردات اللغوية على أنها كائنات قابلة، فنياً، لأن تنظم فى سياق من العلاقات الجمالية، تتفاعل وتناغم فيه مستوياتها الثلاثة الرئيسية: الكلمة بوصفها جرساً موسيقياً، والكلمة بوصفها دلالة اجتماعية، والكلمة بوصفها قابلية تشكيلية أو تركيبية،<sup>(٧)</sup>.

وهذا الاهتمام على نحو مذكروا ينظر إلى اللغة كمادة طبيعية، وبذلك يكون مشتركاً مع عدة اتجاهات سابقة فى الآداب الغربية ، كالرمزيين والمستقبلين الروس، ومع السحر والتصوف، وتراث عصر المماليك فى الأدب العربى ، وهم يعترفون بأثر المصدرين الأخيرين: التصوف وأدب عصر المماليك.

والحق أن «لغة» التصوف ليست واحدة، فهناك «لغة» النُفري ودلغة، ابن الفارض، ودلغة، الحلاج و«لغة» ابن عربي، وكذلك «لغة» «أبى حيان التوحيدى» فى «الإشارات الإلهية»، ولقد استفاد أدونيس من تلك المستويات، والحق أنه كان على وعى باختلافات وتباينات عرفها بين هذه «اللغات»؛ لذا تجد النُفري حاضراً فى «أقاليم النهار والليل» ، بينما أشار أدونيس نفسه إلى أهمية عمل أبى حيان فى «الإشارات الإلهية» ، حينما تحدث عن كتابه «مفرد بصيغة الجمع» . أما شعراء «الحساسية الجديدة» فى مصر، فهناك شك كبير حول مدى إحساسهم بالفروق بين تلك النصوص الصوفية، التى عرفوها ، وزعموا أن الجيل السابق كان يطرح اللغة الصوفية كأداة توصيل ، وأنهم هم يحاولون طرح لغة المتصوفة باعتبارها فعل خلق ، كما قال عبد المنعم رمضان<sup>(٨)</sup>.

ومن نافلة القول أن نقرر أن الاهتمام بالبديع كما عرفته البلاغة العربية القديمة، أو «اللعب اللغوي» كما يسمى الآن، ليس من سمات اللغة الصوفية وحدها، وبرغم ذلك، لا يخلو الأمر من اهتمام خاص باللغة الصوفية عند أدونيس ومن تلاه من الشعراء المحدثين ، وهذا اللعب اللغوى ظاهر فى نصوص كل من أبى حيان التوحيدى ، وابن الفارض، والنُفري، فقد اهتموا بالمقابلة والمزاوجة، والجناس بأنواعه، ولاسيما جناس التصحيف Anagrams يقول أبو حيان فى «الإشارات الإلهية»، مثلاً: «أما ترى كيف برّاني، ثم أراني ما أراني ، ورّاني فيما رّاني ثم استرّاني فاسترّعاني ، ثم قال : لن ترّاني، أو ترّاني بأن لا ترّاني»<sup>(٩)</sup> ويقول فى موضع آخر «أبنتني فلماً كنت كنيّتي»<sup>(١٠)</sup> ويقول النُفري «وانا الدائم صفته المنزه عن بدو وغيبه ، وإنما أبديك وأخفيك ، وأفرشك وأطويك»<sup>(١١)</sup>.

ويقول في موضع آخر : « كلُّ ما كان انصتَ كانَ افرغَ ، وكلُّ ما كانَ افرغَ كانَ انصتَ ، وكلُّ ما كانَ اقربَ كانَ اذأبَ ، وكلُّ ما كانَ اذأبَ كانَ اقربَ ، وكلُّ ما كانَ اذأبَ كانَ اذأبَ »<sup>(١٢)</sup>.

ولقد مال أدونيس إلى لون من اللعب أحياناً كقوله :

أسماءُ الملكاعة / اللهلة / اللكاث / اللهوقة / اللقوة

لقياً اللقأ واللقس ولهاث الموت

وداعاً ، ودادادا

وداعاً<sup>(١٣)</sup>.

أو قوله :

آتِ في الحصاة والصبر والصباح

في الحرب وغير الحرب / في النهد والنوم

في اللبن والليل

في الحيز والوزق في الحروف آتِ آتِ

في الأمة الأمة الجهاد الجن والجراثيم آتِ آتِ

ميشا ماشا ميلانو سانشوراجا سان جيرمان دويرى، باري

سنثيا<sup>(١٤)</sup>،

وبرغم أن هذا اللعب ليس بريئاً كما نرى، إذ يتعلق هنا بما يؤمن به أدونيس من حلول وفناء وصيرورة ، وتحول وتناسخ أشرنا إليه في الفصل السابع، فإن أدونيس لم ينشغل كثيراً به. أما شعراء الحساسية الجديدة في مصر، فالأمر عندهم تطور إلى حد الفتون بهذا اللعب، وأول هؤلاء وأهمهم هو «شيخ» هذه الطريقة وأكبر هؤلاء الشعراء سناً ، وهو الشاعر «حسن طلب»، فقد غلب عليه هذا الاتجاه، واكتمل في عمله «آية جيم»، يقول «حسن طلب» في إحدى قصائده:

وإن عرضتُ لي معضلةً في علم الطبِّ

تذكرتُ مرارةَ داءِ البعدِ

فأحضرتُ دواءَ القربِ

وإن أعيتني مسألةٌ في الهندسة

## حسبتُ حسابَ مساحاتِ الأسطح

### والأضلاع

.....

ولكنْ ملاك النظرية في علم العمران

يؤسسُ عند فلاسفة العلم

استبرقة الإنسان

وأما الحكمة في علم الأجناس

ففي تقريب الحلقات المنسية

في سلسلة النسب الأولى

لسنادسة الناس<sup>(١٥)</sup>

فتلاحظ هنا تردد حروف بعينها تردداً يحدث «إصااة»، ففي السطر أول يتكرر حرفا العين والضاد، وفي السطرين الثاني والثالث يتكرر حرفا الراء والذال، وفي السطرين الرابع والخامس يتكرر حرف السين، ثم يعود الشاعر في الأسطر من السابع حتى الثاني عشر لتكرار استخدام حرف السين لإحداث نفس الإصااة، إضافة إلى التقفية، وفي موضع آخر يقول حسن طلب :

بتاتاً أبداً قطُّ

قطاطاً بتتاً بدُّ

بداذاً قططاً بتُّ<sup>(١٦)</sup>

وهذه الخصيصة ستلازم حسن طلب إلى أن يصل إلى الاعتداد بحرف بعينه فينشئ له ديواناً كاملاً هو «آية جيم»، وفي هذا النص، نلاحظ منذ البداية الارتباط باللغة الصوفية، حيث يصدرُ الشاعر عمله بكلمة للنفري يقول فيها «الحرفُ يسْري حيثُ القصد: جيمُ جنة، جيمُ جحيم»،<sup>(١٧)</sup>.

وهذا النص يثير من الإشكاليات مايجعله مجالاً للخلاف بين مؤيد للتجربة ومعارض لها، ففي بعض المواضع قد يعجب القارئ بمقدرة الشاعر الفائقة على استدعاء عدد وافر من المفردات التي يشترك فيها حرف الجيم، وأحياناً يبلغ الغيظ مداه، إلى حد اعتبار الحكم بأن هذا العمل أدب، مجرد ادعاء لا أكثر ولا أقل . والذي

يعنينا هنا هو علاقة ذلك كله بالتصوف، مادام هؤلاء الشعراء يتشدقون بأسماء أعلام المتصوفة، ويعلقون على أعمالهم بطاقات تدل على الارتباط بهم ، يقول حسن طلب:

جِيماتكم مَنجاتكم  
فتجهزوا لِنجاتكم  
من جائحاتِ جُناتكم  
جِيماتكم جُناتكم وَجُناتكم  
جِيماتكم مَرجاتكم خَلجاتكم حُجراتكم  
جِيماتكم جَاماتكم جَرَاتكم جَدَاتكم زُوجاتكم  
فاحرنجموا بين الحراج  
وهجنوا جيناتكم<sup>(١٨)</sup>

التشكيل البصري للغة هنا صنع «شكلاً» طباعياً على الصفحة البيضاء، والتشكيل الصوتي صنع قافية موحدة خارجية وتقفية داخلية كذلك. والمتحمسون من النقاد يعدون ذلك تجديداً فى مجال التجريب الشعرى ، هو إضافة ، لاشك فى قيمتها وأهميتها. فتقول الدكتورة «سيزا قاسم» : «آية جيم» فى حقيقة بنيتها الlijوريا، ولكنها الlijوريا من نوع خاص، النوع الذى يضع اللغة نفسها فى عملية التجسيد، «فاللغة بكل عناصرها تكتسب دلالتين: دلالة مادية وأخرى معنوية ، كان للكلمات حياة منفصلة بعد أن تجسدت فى أجساد ملموسة ، فأصبحت وكأنها مخلوقات مستقلة، تملأ الفضاء اللغوى ، الذى يكتسب من جراء عملية التجسيد هذه، أبعاداً فيزيقية مادية». <sup>(١٩)</sup> ويبدو أننا لن نجرؤ على التساؤل عن «فائدة» هذا التجسيد وعن إكساب اللغة هذه الأبعاد الفيزيقية المادية ، ولاسيما إذا صارت «هدفاً» للشاعر ، يكد ويتعب فى سبيل تحقيقه، فالتجريب هو الغاية ، واللغة هي الوسيلة ، ولايسأل الشعراء عما يفعلون!

نعود للتصوف، فنرى أن ابن عربى قد «قسم مراتب الوجود إلى ثمان وعشرين مرتبة تبدأ بالعقل الأول أو القلم وتنتهى إلى مرتبة المرتبة ، وقد وازى بين كل مرتبة من هذه المراتب الثمانية والعشرين وبين حرف من حروف اللغة العربية». <sup>(٢٠)</sup> يقول ابن عربى عن حرف الجيم:

الْجِيمُ يَرْفَعُ مَنْ يَرِيدُ وَصَالَهُ      لِمَشَاهِدِ الْأَبْرَارِ وَالْأَخْيَارِ  
فَهُوَ الْعَبِيدُ الْقَنُّ إِلَّا أَنَّهُ      مُتَحَقِّقُ بِحَقِيقَةِ الْإِيْثَارِ  
يَرْنُو بِغَايَتِهِ إِلَى مَعْبُودِهِ      وَيُثْبِتُهُ يَمْشِي عَلَى الْأَثَارِ  
هُوَ مِنْ ثَلَاثِ حَقَائِقٍ مَعْلُومَةٍ      وَمِرَاجُهَا بَرْدٌ وَلَفْحُ النَّارِ<sup>(٢١)</sup>

والحديث هنا كله حديث باطنى أسرارى ، وان كان ابن عربي حينما يشرع في شرح مايتعلق بكل حرف ، يتعرض لمخرجه وخصائصه الصوتية ، إلا أن أهم مايعول عليه هو وضع الحرف فى موضعه من الوجود ، باعتباره موجوداً . و يمكننا القول بأن ابن عربي يتعامل مع حروف اللغة ، كما يتعامل مع كل الموجودات وينظر إليها ، كما ينظر للوجود بأسره من خلال ثنائية «الباطن والظاهر» فيرى أن لحروف اللغة جانباً باطنياً هى الحروف الإلهية التى تتوارى مع مراتب الوجود من جهة ، وتتوازى مع الأسماء الإلهية من جهة أخرى ، ويرى أيضاً أن لحروف اللغة جانباً ظاهراً هو الحروف الإنسانية الصوتية التى يتلفظها الإنسان فى كلامه ، وأن الجانب الباطنى للحروف أرواح هى أرواح الأسماء الإلهية ، أما جانبها الظاهر فهو إما أن يكون الصوت فى حالة «النطق» أو الخط فى حالة «الكتابة»<sup>(٢٢)</sup> وحرف الجيم - فى رأى ابن عربي - له من الخصائص المادية أنه حار يابس ، وعنصره الأعظم التراب ، والأقل النار ، ومن خصائصه الروحية أن له الحقائق والمقامات ، والمنازلات وهو ما أشار إليه فى البيت الأخير بقوله ( هو من ثلاث حقائق .. إلخ ) . هذه الثنائية فى النظر إلى الحروف ، وهذه الباطنية الأسرارية لانجدها عند النفري ، بقدر مانجد أن الحرف رمز إلى شئ ، يختلف باختلاف السياق ، وهو لايتكلم عن «حروف» أو عن «الحروف» المعروفة ، بل عن الحرف ، فيقول مثلاً «يَاْعَبْدُ الْحَرْفُ حَرْفِي» ، وَالْعِلْمُ عِلْمِي ، وَأَنْتَ عَبْدِي ، لَا عَبْدُ حَرْفِي ، وَلَا عَبْدُ عِلْمِي ، فَقِفْ بَيْنَ يَدَيَّ لَا بَيْنَ يَدَيَّ حَرْفِي ، وَقِفْ بَيْنَ يَدَيَّ لَا بَيْنَ يَدَيَّ عِلْمِي ، إِنَّ الْحَرْفَ يَقُومُ بَيْنَ يَدَيَّ كَمَا تَقُومُ ، وَإِنَّ عِلْمِي يَقُومُ بَيْنَ يَدَيَّ كَمَا تَقُومُ»<sup>(٢٣)</sup> فالحرف هنا ، كما قلنا فى الفصل الأول أيضاً ، قد يعنى العالم ، وقد يعنى القرآن ، وقد يعنى الشريعة ، والحرف مقام أحوال «وقال لي الحرف لا يلج الحضرة ، وأهل الحضرة يعبرون الحرف ولا يقفون عليه»<sup>(٢٤)</sup> والحرف حجاب الجسد ، «وقال لي : الْخَارِجُونَ عَنْ أَنْفُسِهِمْ هُمُ الْخَارِجُونَ عَنْ الْحَرْفِ»<sup>(٢٥)</sup> .

والجيم عند حسن طلب هي الحرف والحرف هو اللفظة ، واللفظة هي الشعر والشعر هو الوجود، الوجود الواحد المتعدد «فالجيم جل جلالها»<sup>(٣٦)</sup> لكن الشاعر انشغل باللعب، وافتتن بالأصوات، ولم يبرح إلى أفق الرمزية، بل ابتعد عن الشعر نفسه، الشعر الذي يقاوم التفسخ والتفكك ، الشعر الذي يجمع ويوحد، ويدعو للسرور والفرح ، هجره ربما إلى لون آخر من الشعر ، الشعر الجهمية والتفكك، وعند حسن طلب خاصة، الشعر اللعب .

ولقد أطلنا الوقف عند تجربة حسن طلب خاصة ، لما لها من أهمية ، إذ أثرت تجربته في غيره من الشعراء سواء بعمله «آية جيم» أو غيره من قبل ومن بعد، ولقد كتبت «آية جيم» بين شهري أبريل ١٩٨٧ ، وفبراير ١٩٨٨ م. ومن تأثر به تأثراً واضحاً من أصحابه «حلمى سالم»، في ديوانه «البائية والحائي»<sup>(٣٧)</sup> وقد كتبه الشاعر بين شهري مايو ١٩٨٧ ، ونوفمبر ١٩٨٨ م ويرغم أن ديوان حلمى سالم قد صدر قبل ديوان حسن طلب فإن حلمى سالم هو الذى تأثر بصاحبه كما يستبين لنا:

رَفِيقِي يَخْدُشُ الذِّكْرَى. الْأَصَابِعُ مُشْرَعَاتٌ

نَحْوَ رَجْفَةٍ نَيْرِكِ يَهُوِي عَلَى مَاءٍ. يَقُولُ:

الْجِيمُ مِنْ جُوعٍ وَمَوْجُوعٍ وَعَمْرٍ مِنْ هَشِيمٍ

الْعُمُرُ مَسْجُوعٌ. وَيَطْرُقُ . يَسْتَفِيقُ هُنَيْهَةً

وَيَصِيحُ : مَاذَا لَوْ أَبْدَلُ وَجْهَكَ السَّاجِي

بَسَاجِدَةٍ وَمَاجِدَةٍ وَهَاجِدَةٍ . أَقُولُ نَسِيتُ

فِي الْجِيمِ الْجَنُونََ وَخَنَتَ قَلْبِي. قَالَ: هَذِي الْفَلَّةُ

الْبَيْضَاءُ أَشْبَهُ بِالْخَلِيجِ. أَقُولُ: تَشْبَهُ بُبْضَتِي وَدِمَائِي<sup>(٣٨)</sup>

فالحوار في هذا المقطع بين الشاعر وصاحبه الذى هو الشاعر حسن طلب صاحب آية جيم ، وكما كانت «جيم» حسن طلب تتباهى على الحروف الأخرى ، برغم ما نالها من غبن، فإن «حاء» حلمى سالم، تفخر هي الأخرى:

تُحْشَرُ حَاءٌ: مَنَى حَسَنُ طَلِيبٍ، وَحَمُورَابِي، حِمِيرٌ، وَحُسَيْنُ بْنُ عَلِيٍّ.

حُورَسٌ، وَحُطَيْثَةٌ، حُبَّى ، حَتَشَبَسُوتُ

وَيَاءٌ تَتَحْشَرُ: لَكِنْ مَنَى بِدُرِّ السِّيَابِ

بَدِيعُ الْهَمْدَانِيِّ، وَبِنْتَاءُورٌ، بُثَيْنَةُ<sup>(٣٩)</sup>

وبما أن حسن طلب هو شيخ هذه الطريقة كما ذكرنا فإن الشاعر يلتمس منه أن يدخل اسم معشوقته ضمن الجيمين حيث كان حسن طلب قد أهدى ديوانه إلى معشر الجيمات لا المتجين، والجيمين لا المتجين، يقول حلمي سالم:

فاشرتُ إلى شَيْخِي أَنْ يَدْخُلَ جِيمَ بَهيجة في نهر الجيمينين<sup>(٣٠)</sup>

وهذا الولع باللعب، أصبح خاصية لازمة من لوازم كثير من شعراء «الحساسية الجديدة» في مصر ، ونلمح فيها أثر النفري في بعض المواضع كما عند حلمي سالم في قوله :

«أريدكِ لَكَ لا لي لي لا لكِ لي لكِ لي ،

وفي موضع آخر من نفس النص :

« أريدُكِ لَكَ لي لا لكِ لي لي لكِ لا لي»<sup>(٣١)</sup>

وعند محمود نسيم في مثل قوله:

أحفظُك من الخاطر في الظنِّ

ومن نظراتِ العينِ

ومن نائحةِ البينِ

ووحشةِ مابعد الدفنِ

ولحظةِ نظر الكونِ

والكائن والمكنونِ

.....

وأحفظك من ماءٍ إنَّ سال،

من ظلِّ إنَّ طال، ومن جسمٍ إنَّ زال<sup>(٣٢)</sup>

هذا اللون من التصوف ، أسكره الجذل بالكلمات، وتعالى على المجتمع، حتى صار أقرب إلى كلمات الجذب والمجذوبين كما يقول الدكتور مصطفى ناصف، في حديثه عن الشعر المعاصر<sup>(٣٣)</sup>.

وقد يتعلق الشاعر بما للحرف من وظيفة تشكيلية ، مع ماله من وظيفة صوتية، مثلما يصنع «فريد أبو سعدة» في قوله:



وَدَعْنِي أَتَحَوَّلُ بِالنَّارِ امْرَأَةً

وَيَصِيرُ لِنَهْدِي شَكْلُ الْج

النُّقْطَةُ تَوْتُ بَرِيٍّ

وَالسُّرَّةُ نُونٌ

جَسَدِي لَا يَفْتَحُ إِلَّا لِلْمَنْدُورِينَ

وَمَنْ يَفْتَحُهُ

لِيَمَ (٢٤)

أما جمال القصاص، فقد هام بحرف الحاء، وبلغ الوله به حد «التساكر» إذ يقول:

إِنْحَلَّتْ حِدَّتُهُ فِي حَبِّبِ حَيَاءٍ مُحِبَّتِهَا

اسْتَحَلَّتْ حُرْقَتَهُ، رَمَحَتْ نَاحِيَةً

الْحَقْلَ، حَكَمَتْ حَكَمَتَهَا، انْسَطَحَتْ

فِي جُرْحِ الْحِنَاءِ، وَحَلَّتْ حَالَتَهَا. انْفَتَحَتْ

فِي حُلْمِ الْحَجَرِ النَّالِحِ، وَأَتَضَّحَتْ فِي حُلُكْتِهَا. (٢٥)

هل نقول مع الدكتور مصطفى ناصف، إن هذا كله أقرب إلى السحر منه إلى التصوف (٢٦)، مستنداً إلى تفرقة ابن خلدون بين السحر والتصوف (٢٧)، أم نقول إنهم نقلوا دلالة هذه الرمزية من سياق التصوف إلى سياق آخر مغاير، فالباء في ديوان حلمي سالم «البائية والحائي»، تشير لامرأة بعينها يبدأ اسمها بحرف الباء هي بهيجة، والحاء هو الحرف الأول من اسم الشاعر، كما أن الباء والحاء، تتبنى منهما كلمة «حب»، فهل معنى ذلك أن الشاعر يعادل بين اسمه واسم معشوقته وبين العالم، كما يعادل بين العشق (الحب) وبين الوجود، أم أنه يحصر الوجود في نفسه وفي وجوده هو، ويجعل من العشق معادلاً للعالم، أو أهم مافى العالم من «معنى»، وغاية، كما هو عند «القطار»، الذي جعل العشق أعلى مكانة من الإيمان والكفر، فهو يفوقهما معاً، وهو يعدل عنده، الوقفة عند النَّفْري، ولكن العشق الذي يتعلق به هذا الشاعر وسواه من شعرائنا، عشق حسي، هو عشق الصورة، أما العشق الذي كان يقصده القطار والرومي والجامي، فهو عشق الروح، وعالم المعنى، وأولئك يتعلقون بالجسد وعالم الحس، فهذا طريق وذاك طريق. أنا أميل إذن إلى ربط هذه الرمزية بالسحر والتعزيم، لا بالتصوف ورمزيته،

فالسحر خداع ولعب، وهذا الشعر أقرب إلى اللعب ، وأشبه بالخداع ، وقد نقول هو من آثار الرمزية في الغرب، فلقد كان نوفاليس ومالا رمية يعتبران الحروف أعظم الآثار الشعرية<sup>(٣٨)</sup>.

وعلى كل حال فأمر الحروف وأمر اللعب باللغة في نصوص شعراء الحساسية الجديدة ، يعكس لونا من التمرد ، والتجريب، ولكن الشك يحوم حوب «جداوه» وإن الشاعر الذي لم يلزم نفسه بهذا اللعب ، هو أكثر حرية ، من الشاعر الذي يعبت بنفسه وبلغته على هذا النحو .



من خصائص الحداثة ومظاهرها ما يعرف بالاغتراب Alienation ، وفكرة الاغتراب في المجتمع المعاصر لها جذور ماركسية وإنسانية ووجودية ، وهي في الحقيقة كل مترابط ويجمعها خيط واحد هو : غياب الحرية والعقل في المجتمع وعند الإنسان المعاصر.<sup>(٣٩)</sup> وهذا المظهر من مظاهر الحداثة له أثر عند شعراء الحساسية الجديدة، كما له ارتباط بالتصوف أيضاً.

وفي التصوف الإسلامي تمثل الغربة «حالاً» من أحوال المتصوفة ، وقد كان «الحلاج» يعرف باسم «العالم الغريب» ، أما «الجُنيد» فمن أقواله في الغربة:

تَقَرَّبَ أَمْرِي عِنْدَ كُلِّ غَرِيبٍ      فَصُرْتُ غَرِيباً عِنْدَ كُلِّ عَجِيبٍ  
وَذَلِكَ؛ لِأَنَّ الْعَارِفِينَ رَأَيْتُهُمْ      عَلَى طَبَقَاتٍ فِي الْهَوَى وَرُتُوبٍ<sup>(٤٠)</sup>

والغربة هنا هي غربة في الهوى أو الحب الإلهي ، فليست غربة عن وطن بل غربة في الوطن ، فأكثر ما يعذب الصوفي ويؤلمه غيبته عن الحق، كما قال «أبو حيان التوحيدي»، «لَهْنَا وَقَعَتِ الْبَيْنُونَةُ بَيْنَنَا وَبَيْنَ خَلْقِكَ، فَلَا تَصِلُهَا بِالْبَيْنُونَةِ بَيْنَنَا وَبَيْنَكَ»<sup>(٤١)</sup>.

ومما يرتبط بالاغتراب عند المتصوفة، الحزن والبكاء، وقد سبق أن تحدثنا عن الحزن عند «صلاح عبد الصبور»، وهو من مظاهر الاغتراب عند شعراء الحساسية الجديدة كذلك.

وللاغتراب عند هؤلاء الشعراء شكلان ظاهران، كلاهما يعنى الإحساس بالفقد ويؤدي إلى الحزن والبكاء والمرارة واللوعة والأسى والضياع، أولهما الاغتراب عن المجتمع ، أى الوحدة ، وثانيهما الاغتراب عن الذات، أو ما يسمى بانقسام الذات على نفسها.

فى حديثه عن الشاعر «محمد سليمان» وشعره ، كتب الدكتور جابر عصفور يقول  
«أول علامة تميز عالم محمد سليمان، هي أنه عالم يبدؤك بإشكال الهوية، بالمعنى الذى  
يواجه معه القارئ منذ البداية صدعاً يشق العلاقة بين الأنا الشاعرة وموضوعها ،  
 ويفصم ما بينها وواقعها وفى الوقت نفسه يشق هذه الأنا على نفسها، فلا تنقسم على  
واقعها فحسب بل تنقسم على نفسها، فى حركتين متجاوبتين يتوازى فى كل منهما  
الصراع والصدام والتحول»<sup>(٤٢)</sup>.

هذا اللون من الاغتراب ربما كان من الخصائص القليلة المشتركة عند معظم  
شعراء الحساسية الجديدة فى مصر ، يقول الشاعر محمد صالح:

فى أسوأ حالاتي يَغزُونِي وَهْمٌ ..

أَنْ غَدِي أَفْضَلُ

أَوْشِكُ أَخْلَعُ هَذَا الْفَرْعَ الْمَعْطُوبَ ،

وَأَوْشِكُ أَتَعَاْفَى مِنِّْي<sup>(٤٣)</sup>

الشاعر هنا ( وقد استوحش فى ركن فى بيته) يحس الغربة داخل ذاته، وهى  
غربة وجودية ، نفسية ، تدل على العطب، وتطلب المعافاة، لكنها لا تلتمس ذلك عند أحد  
خارج الذات، بل هى الذات الشاعرة فى جدلها مع نفسها ، تتشد ذلك المستحيل ومن  
هنا كان عذابها مقيماً أبداً لا يريم. ومثل هذا الانقسام معبر عنه بوضوح عند محمد  
سليمان:

المدينةُ والبردُ:

فاصلتان

وأنت النبيُّ

وهذي الحجارةُ

الريِّحُ تثقبُ جدرانَ قلبك

هل أنتَ منقسمٌ .....؟<sup>(٤٤)</sup>

الشاعر يتجاهل الإجابة عن سؤاله تجاهل العارف، فهو منقسم حد الانشطار:

تَمَلَّكَتْ فَأَنْشَطَرَ الْقَلْبُ<sup>(٤٥)</sup>

وينظر الشاعر لذاته دائماً في المرآة ، ويمد يديه ليلمس وجهه ، ويمشى باحثاً عن ذاته :

في الصباح شفت المياهُ فاستقام،  
واسدار عائداً محملاً بالضوء  
واستحم في الميدان  
لم يخفه عابرٌ ...  
ولم ترعه نجمة الرمال  
مرّ فوق غيمةٍ

ومدّ راحتيه فالتقى بوجهه الكلي. (٤٦)

فدائماً يرى الشاعر نفسه في البعيد ، في المدى المفتوح والأفق، ولذلك لا يلتقي بوجهه الكلي إلا في غيمة سرعان ماتزول. أما «فريد أبو سعدة» فيضع مرآته أمامه ، ويرى فيها نفسه مرتين:

يبادلني الحبّ وجهي

ولي شاهدان / المرايا/وماء السبيل

يبادلني الكرة وجهي

ولي شاهدان/ الكتابة/ والزمن المستحيل (٤٧)

هذا اللون من الاغتراب لا يعبر عنه شعراء الحساسية الجديدة في مصر باستخدام القناع ، وإنما يلجأون إلى المرأة فهي أقرب وأصدق، بل إنهم يلجأون إلى أسلوب يعبر عن «التوحد، نجده في استخدام ضمير المتكلم «حيث يغدو فاعل الفعل مفعولاً له ، وهو نتيجة لدرجة أعلى من الاغتراب الجذري الذي تصل إليه ذات لم تتحقق على أي نحو من الأنحاء» (٤٨) وقد يلجأ الشاعر لأسلوب «الالتفات» أو «التجريد» بالمعنى البلاغي، ليعبر عن هذا الانقسام، يقول جمال القصاص:

أيها القروي المصفى

ساعطيك حرية الرمز

اكذوبة السلطنة الأبدية

أَقْشَعُ عَنْكَ الْغَبَارَ

أُنَادِيكَ بِاسْمِي

فَلَا تَرْتَدِّ غَيْرَ ظِلِّي. (٤٩)

وغالبا يرتبط هذا الأسلوب ، أسلوب الالتفات ، والفاعل المفعول له ، يرتبط بالدماء والمرارة ، والهزيمة ، وكل ذلك عنوان الاغتراب الوجودي والنفسي ، يقول عبد المقصود عبد الكريم:

تَشْرِبُ قَهْوَةَ السَّوَادِ فِي حُمَاكَ

إِلَيَّ تَسَافِرُ الْمَرَارَةَ عِبْرَ ثُقُوبِ الْحِذَاءِ

تَتَسَاقَطُ سُمًّا - فِي يَزْهَرُ الْأَلَمُ (٥٠)

والشاعر حينما يعاني العذاب من انقسام ذاته ، وانشطارها ، يكون الآخرون جحيماً آخر يعانيه ، هذا العذاب قد يكون بالتجاهل ، وقد يكون بالفرار من وجهه وتركه وحيداً ، كالبعير الأجرب الذي يترك منعزلاً:

أَرَى أَنِّي أَبْصَقُنِي دَمًا

مَنْ حَضَرْتَنِي تَوَلَّوْنَ الْفَرَارَ

أَصِيرُ بَقْعَةً فِي الْأَرْضِ... تَشْرِبُنِي الْأَرْضُ

يَجْتَمِعُ الْعَذَابُ حَوْلِي وَيَنْفُضُ كُلُّ شَيْءٍ. (٥١)

والأمثلة أكثر من أن نحصيها ، ونكتفى بهذا القدر لنقول إن هذا الإحساس بالازدواج، عانى منه الوجوديون ، وعبر عنه من الصوفية الممتازين بخصائص وجودية ظاهرة، الأديب الوجودي المتصوف «أبو حيان التوحيدي» ، في مناجياته الرائعة في كتاب «الإشارات الإلهية» مثل قوله مخاطباً نفسه ديا هذا ! حَدَّثَنِي الْآنَ عَنِّي، وَاسْمَعْنِي مِنِّي، وَأَقْبِلْ حَوَاشِي حَدْسِي وَظَنِّي ، اثْبِتْ لِأَصْنَافِي فِي وَعْنِي ، فَقَدْ قَابَلْتُكَ بِوَجْهِ وَقَاحٍ، وَنَاقَلْتُكَ بِلسَانِ نَوَاحٍ، وَوَقَفْتُ فِي حَالِي بَيْنَ رَجَاءٍ إِذَا أَنْسَتْ بِهِ يَنْسَتْ مِنْهُ ، وَإِذَا اسْتَوْحَشْتُ مِنْهُ رَجَعْتُ إِلَيْهِ، (٥٢) هذه هي الغربة الحقيقية ، الغربة الوجودية، فليست الغربة في البعد عن الوطن والأهل بل هي إحساس بالوحدة الذاتية المطلقة التي يحملها الإنسان في داخل نفسه أينما حل وحيثما سار، (٥٣). هي غربة لا ارتباط لها بالبعد أو القرب. ولا بالحب أو الكره، بل بالحزن والوحدة ( أو التوحد ) يقول أبو حيان:

«قد قيل: الغريبُ مَنْ جفاهُ الحبيب، وأنا أقول، بل الغريب من واصله الحبيب، بل الغريب من تغافل عنه الرقيب، بل الغريب من حابه الشريب، بل الغريب من نُودي من قريب، بل الغريبُ مَنْ هو في غريته غريب»<sup>(٥٤)</sup>. توليد المعنى هنا على هذا النحو يوحي بالتناقض، ولكنه مع التأمل، يؤدي إلى معنى عميق، إذ تصبح الغربة في الغربة هي قمة الاغتراب المأساوي حقاً. والمعنى هنا لا يبعد كثيراً عما عبر عنه «الجنيد»، في شعره الذي ذكرناه فيما سبق معبراً عن غريته بين الأصحاب، تلك الغربة التي يحس بها الصوفي مادام مالكاً إحساسه بوجوده المستقل، إلى أن يتحد بالحق ويفنى فيه.

وهذه الغربة مرتبطة بالانسلاخ عن المجتمع، وفي نفس الوقت عذاب الذات وحزنها، يقول أبو حيان مخاطباً نفسه أيضاً «أين أنت من غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان؟ قد علاه الشحوب وهو في كِنٍ، وغلبه الحزن حتى صار كأنه شَنَ (قِرْيَة خَلَق)<sup>(٥٥)</sup> وهذا الإنكار من أبي حيان على نفسه أن يكون حزنه قد بلغ الغاية - التي يكون عليها الغريب الحق - يشبه ما يروى عن «رابعة العدوية» أنها سمعت رجلاً يقول: «واحزنناه، فقالت قل: واقلة حزننا، لو كنت محزوناً لم يتهاى لك أن تتنفس»<sup>(٥٦)</sup>.

وشاعر الحساسية الجديدة يعاني من اغترابه عن المجتمع ومن الحزن، أو هو يعاني من الحزن نتيجة اغترابه عن المجتمع، يقول «حلمي سالم»:

ليس لي وطنٌ سِوَايَ  
أنا المضللُّ باليقين أنا الموطَّنُ في دِمَايِ  
كَانَ الصُّبْحُ طَعْنَاتٍ بِلَا جَسَدٍ طَعِينٍ ،  
أو كَانَ الشَّرْحُ يَمْشِي فِي خُطَايِ<sup>(٥٧)</sup>

إحساس بالفقد والغربة والعذاب، حتى صار الصبح الذي هو علامة الصحو والإشراق ودليل البعث من النوم، أصبح شارة على الطعنات (الموت) والشرخ يلزم الشاعر، لأن ذاته منقسمة أيضاً، ويقول جمال القصاص:

وبيتَي بعيدٍ  
وغيمٌ يرفُّ على شرفةِ الذِّكْرِيَّاتِ  
يفكِّكُ جِسمِي مَرَايَا  
ويجدلُهُ قَمَرًا نَاتئًا في فضاءِ الحُرُوفِ

أنا سَيِّدُ الْغُرَبَاءِ  
تَعَلَّمْتُ كَيْفَ أَعَانِقُ مُوتِي

وَأَجْلِسُ فِي خِيَمَةِ الْأَسْمِ وَحْدِي<sup>(٥٨)</sup>

الحق أن الشاعر لا يتحدث عن بيته الذي يسكن فيه مع أهله وعشيرته ، ولكن عن «بيت نفسه» الذي يرى نفسه فيه داخل خيمة الاسم والحرف، وحيداً، وغريباً ، يتباهى بغريته، فهو سيد الغرياء ، وهذا معناه أنه يخبئ الحزن ، وقدرته على كتمه دليل فيض في الحزن لا دليل نضوب فيه ، كما قالت رابعة لمن كان يشكو من الحزن.

والحزن عند الصوفية هو حزن الآخرة، لاحزن الدنيا ، ولكن «أبا عثمان الحيري» خالفهم فقال «الحزن بكل وجه فضيلة»<sup>(٥٩)</sup> والحزن قد يجعل الذات تتعدد وتتقسم ، فيحدث ازدواج أيضاً عند الصوفى ، نتيجة هذا الحزن، كما يحدث للوجودى وللشاعر المعاصر ، وهالك نص فريد يصور هذه الحال عند «الجنيد» ، يقول فيه «كان يعارضنى فى بعض أوقاتي أن أجعل نفسى كيوسف وأنا كييعقوب، فأخزن لما فقدت منها ، كما حزن يعقوب على فقد يوسف ، فمكثت أعمل مدة ، فيما أجده على حسب ذلك»<sup>(٦٠)</sup>.

وقد يكون ذكر الحزن - كما قلنا - أقل ما يعبر به الشاعر عن حزنه ، فالشكوى من الحزن قد تكون دليل قلة الحزن ، يقول أحمد الشهاوي:

ابْيَضَّتْ عَيْنَايَ مِنَ الْحُزَنِ

وَمَاتَ الْمَوْتُ بِدَاخِلِنَا

فَاقْرَأْ كِتَابَ الْأَرْضِ

وَكِتَابَ اللَّهِ الْوَضَاءِ:

وَامْنَحْ نَفْسَكَ لِي<sup>(٦١)</sup>

وقد يسكن الشاعر فى الحزن فيعتاده ، فحينئذ لا يعود الحزن حزناً ، كما قال عبد المقصود عبد الكريم:

تَعَوَّدْنَا الْحُزْنَ فَمَا عَادَ حُزْنٌ<sup>(٦٢)</sup>

تماماً كما إذا اعتاد الغريب غريته لم تعد غربة، فالغريب الحق من هو فى غريته غريب كما قال أبو حيان ، لهذا كان الشاعر الحزين بحق ، من لحزنه منبع ومصب :

حَوَّلْتُ دَمْعَ أُمِّي مِنَ الْجَبَانَاتِ إِلَى النَّهْرِ وَالنَّهْرِ يُجِفُّ

- كان دمعُ أمي إذا سافرَ في السحاب ازدحمت  
الصحراوات بطمي من شيعتهم واخضرتُ بأشجارِ  
الحزن - النهر يجف<sup>(٦٣)</sup>

لقد ورث الشاعر هذا الحزن ، بل امتصه ورضعه مع لبن أمه ، وكبر جسمه حتى  
صار كتلة حزن:

قالوا اغتسل في النهر تخرج دون حزن  
- لو اغتسلت تُعول الحقولُ  
بالأوجاع تثقلُ الفُصونُ  
في الأرض لا أزرع حزناً  
في مياهِ النهر لا اغتسل<sup>(٦٤)</sup>

ولاشك أن هذا الحزن برغم صدقه - ليس هو حزن الصوفية، إلا أنه فضيلة على  
كل حال ، فمن يستطيع أن ينكر على الشاعر إحساسه بالألم والعذاب ، وحزنه المقيم  
لذلك السبب :

كلُ العوالم ظنٌ ... وحدهُ العذابُ عالمُ اليقين  
العيشُ ينصرف والموتُ ينصرف  
والعذاب ليس ينصرف<sup>(٦٥)</sup>

هنا يكون حضور «النُفْري» ذا مغزى، فقد أشار الشاعر إلى قوله «وقال لي فيك  
مالا ينصرف ولا يصرف»<sup>(٦٦)</sup> فكان الذى فيه لا ينصرف ولا يصرف هو العذاب ، عذاب  
الاعتراب، المعبر عنه بالحزن ، وانشطار القلب ، ونزيف الدم والألم المبرح المقيم ، فالألم  
والعذاب أصبح فريضة على الشاعر، وجبلة له وطبعاً ، فما الفرق فى ذلك بين الوجودى  
والصوفى ، الضال والمهتدى ، الشيخ والمريد، السالك فى الطريق والمنصرف إلى غيه  
لا يلوى على شئ، كلهم فى الحزن سواء!

أما وليد منير، فالحزن عنده يملأ الأفق، ويفلق الطريق أمام الأمل فى الوصال:

تلك العصافيرُ بلا مأوى  
وهذا العشُ مهجورٌ



وعيناك على أقصى ارتفاعات المدى

مفتوحان الآن

.....

ولكن المدى مستودع للحزن<sup>(٦٧)</sup>

ويشكو الشاعر من الذبول والنحول حتى صار ظلاً:

هذا الغصن شفاً فصار مثلي

والظلالُ تحوّرت فتبوّأتني

والحجارة لم تخلّف غير أغنيتي على خشب الصليب<sup>(٦٨)</sup>.

والصليب هنا هو رمز الحزن النبيل، الحزن الصوفي بحق ، وهو دليل الاغتراب ، والمعاناة والوحشة والألم، كما أن الحب عند هذا الشاعر، وعند آخرين سواء يشكو من عدم التحقق والانقطاع؛ لهذا يرتبط الحب بالحزن:

هل تحلمُ بي قامتها

وشراعُ الرّاحة مكسورٌ في حزنِ الموجة

هل يحلمُ بي قمحُ جدائلها

والريّحُ تمدُّ على طرقاتي سِجّادَ الأحزان

لقد بز الشاعر الجميع إذ يجعل حزنه ظاهرة كونية، فالريح تتكفل بالعمل ، فتفرش الحزن بساطاً ممتداً في طريقه ، ولقد فعلها شاعر آخر أيضاً إذ صنع مايمكن أن نسميه «كوزوموجونيا الحزن»:

إنسابَ بعضُ حزنٍ فكانَ سحابٌ وكانَ نهرٌ

انفلقَ ..... الخ<sup>(٦٩)</sup>

وإذا كان بعض النقاد قد تشككوا في «صدق» الشاعر العربي المعاصر في تعبيره عن الحزن في بداية مرحلة التجديد الشعري منذ الخمسينيات ، وعدوه لونا من تقليد «إيليوت» T.S. Eliot وسواه من شعراء الغرب ، فإن مايلفه حال الشاعر الحدائي المعاصر لم يعد يحتمل مثل تلك الافتراضات، وإن كنا لانتق في جدوى الانقطاع عن المجتمع عن عمد، فلا شك أن ذلك قد أضر بقضية المجتمع وقضية الشعر على السواء.

• • •

أشرنا فيما سبق من فصول هذا الكتاب إلى نماذج من الشخصيات الصوفية ، وقد كان الأسلوب المفضل عند البياتي هو « القناع » ، كما هي الحال عند صلاح عبد الصبور الذى لجأ أيضاً للمسرح الشعرى ، أما أدونيس فامتاز بـ « المرأة » ، وأما عفيفى مطر فلم يلجأ للقناع إلا نادراً ، ونحن نجد هذا التطور فى استخدام تقنيتى القناع والمرأة عند شعراء الحساسية الجديدة فى مصر ، ولاسيما فيما يتعلق بالنماذج الصوفية ، فليجأون فى بعض الأحيان للمرأة . وإن كانت مرأة ذاتية غالباً ، ولا تبلغ حد التنوع الذى بلغته عند مبتدع هذا اللون وهو أدونيس ، كما ينذر أن يلجأوا للقناع ، وقد يرجع ذلك إلى أن قصيدة القناع بحاجة إلى «عناية» من الشعراء ، تبلغ حد «التخطيط» للقصيدة ، فهى ليست قصيدة أحادية الصوت ، بل قصيدة درامية ، وإن كانت القشرة الدرامية فيها رقيقة غالباً . وإذا كان الشاعر الحدائى المعاصر لا يحب ذلك القيد ، فلا شك أنه سينصرف عن هذا اللون إلى سواء ، ولكن هذا لا يصدق على عفيفى مطر الذى يحب كثيراً أن يلزم نفسه فى شعره بما لا يلزم . ولعل السبب الأهم الذى يجعل شاعر الحساسية الجديدة ينصرف عن استخدام تقنية القناع هو ذلك الازدواج والانقسام الذى يحدث للذات الشاعرة ، فإن الشاعر بذلك يلبس «قناعاً داخلياً» ولا بد أنه بذلك لا يكون بحاجة إلى قناع خارجى آخر يرتديه .

وقصيدة القناع الوحيدة التى وقعت لى ، وأحب أن أقف عندها هى قصيدة «فريد أبو سعدة» «وردة للطواسين» ، وهى قصيدة جيدة ، ولكن صاحبها لم يستطع أن يفلت من أسر البياتي وصلاح عبد الصبور ، ومازعمناه من الارتباط بأفكار «ماسينيون» عند كل منهما . وقصيدة وردة للطواسين ليست طويلة كقصيدة البياتي «عذاب الحلاج» ، بل هى أقرب إلى قصيدة «مذكرات الصوفى بشر الحافى» لصلاح عبد الصبور من حيث الطول ، ولم يلجأ الشاعر لتقسيمها إلى مقاطع كما صنع سلفاه ، ولكنه ترك فى بياض الصفحة مفاصل تدل على الانتقال ، ولم يجعل الشاعر لقصيدته خطأ نامياً ، أو بداية ووسط ونهاية ، فالدم والتراب والموت ، والحلول والتعين ، كلها تتردد فى القصيدة ، أولها ووسطها وآخرها :

تتوامتُ والوطنُ الحُكمُ / لكنَّ سيفاً / تلبَّسهُ الوهمُ

ضئيعٌ ما كنزُ القلبُ / حين رمى بيننا وردةً / من ترابٍ ودمٍ<sup>(٧٠)</sup>

وفى القصيدة ، يمتاز القناع (الحلاج) بكل ما فى التصوف من أحوال ومقامات : الوحدة ، الموت ، الهم ، التعين ، النبوة أو الولاية بالأحرى ، ودماء الشهداء ، والصدود ( أو

الغربة) ، ولا ينسى الشاعر جبل الجُلُجَّة (أو الصُلب) والصعود (إلى السماء كما المسيح) والقناع (الحلاج) يتقدم نحو الموت مختاراً ، كما عند عبد الصبور (فى المسرحية) والبياتي:

ترجئتُ وحدى

تقدمتُ للبحر<sup>(٧١)</sup>

كما تبتهت القشرة الدرامية حتى تشف عما تحتها، فيظهر الأصل (الشاعر) قائلاً:

سامةُ قلبى من الزمنِ العربيِّ الرديءِ

النبيُّ الذى كان

يمتلئُ الآنَ بالرَّمَلِ والنَّمَلِ ينبتُ فى جلدِهِ الشُّوكُ<sup>(٧٢)</sup>

وفى شعر أبى سعدة تلقانا مرايا صوفية أيضاً، منها مرآة تصلح لكل صوفى يقول بالحلول والاتحاد ، وهي أقرب إلى صورة الحلاج ، يقول:

كنتُ قبلاً / سواي

ثمَّ حينَ قُتِلْتُ وُصِّلْتُ فى النّخلِ / صرتُ أناي

من فؤادي أتى / من ذراعي أتى

مثلما شئتُ كانا هُما / وردتي / وعصاي<sup>(٧٣)</sup>

هذه القصائد أو المقطوعات التي جعلها الشاعر تحت عنوان «فسيفساء» تشبه ما صنعه البياتي فى «بستان عائشة» ، وما فعله قبله أدونيس فى «المطابقات والأوائل»، فهي «لقطات» مركزة يعتمد الشاعر فيها على التقفية، وفى إحدى هذه اللقطات مرآة لصوفى يؤمن بالاتحاد:

أنا عصمةُ الله

لامترجى لى سواه

أنا بضعةُ منه

ما أرتئيه / يَرَاهُ

صَفَوْتُ فاطلقني فى العُصاة

أنا عبده / وعصاه<sup>(٧٤)</sup>

وفى إحدى هذه «اللقطات» تقابلنا مرآة للإنسان الكامل، الثورى، الذى يحمل شيئاً من صفات الخضر، وعلي بن أبي طالب:

أنظري فيى دمي / هل تغيرَ / وهل صار أخضر

وهل يتحولُ شيئاً فشيئاً

إلى فرسٍ / تحملُ الأنبياء

وتفردُ أجنحةً من عقيقٍ / يضيئُ السماء

وتسهلُ / حتى يرقُ الأديمُ

وينشقُ / عن مُدنِ الفقراء (٧٥)

وفى ديوان أبى سعدة الأول «السفر إلى منابت الأنهار» كانت تلك المرايا صورة مما يقدمه ادونيس، فالإنسان الكامل فى إحداها، هو صورة من مهيار، والخضر، والإمام المستور أو علي بن أبي طالب فهو:

من يقسمُ النار اشتعالاً / وإضاءه

ويعجنُ الغبار بالفجاءه

ويرتدى عينيه في التتويج

إذ يقتلُ الزنيم بالدميم

ويدخلُ المدينة المضاه

مُمتطياً سحابة البراءه (٧٦)

ويقدم أحمد الشهاوي مرآة لأبي يزيد البسطامي بعنوان «حديث النور» يبدوها الشاعر بذكر الفيض والنور، ثم يذكر العشق، ثم الموت، الذى هو الحياة الحقة، ثم ينتقل إلى الحلول:

علوتُ فشفتُ

فقلتُ :

سبحانى يما أعظم شانى

مثلي يدخلُ في مثلي

يقبسُ نوراً من نوربي

## وبفك الحرف المأسور

سبحاني ما أعظم شاني<sup>(٧٧)</sup>

وكلمة «سبحاني ما أعظم شاني» من شطحات أبي يزيد القاتلة، كذلك القول برؤية النور مما يعد في أغلاط الصوفية التي أنكرها عليهم السَّراج في كتابه «اللمع»، وبذلك تكون صورة أبي يزيد هنا صورة للإنسان المتأله، مأخوذة من كلامه بنصه أو بمعناه، ولم يبق للشاعر من إضافة سوى مالجاً إليه من ألوان اللعب اللغوي كالجناس والمقابلة مثل : فَضْتُ وَفُضْتُ، فاضتْ ومادتْ ، ومُتَّ وعشْتُ.

وليست كل المرايا التي يتأثر فيها شاعر الحساسية الجديدة في مصر بالتصوف ، من هذا اللون ، لكن هناك لون آخر، نرى فيه صورة الإنسان الكامل المنهزم الذي رأيناه عند عفيفي مطر في «احتفاليات المومياء المتوحشة»، ومثال ذلك مايقدمه «عبد المقصود عبد الكريم»، في «الناحية الأخرى من القصيدة»، التي يهديها الشاعر لصديقه الشاعر أحمد طه، وفيها يتوجه بالخطاب إلى مخاطب يمكن تفسيره على أنه الشاعر نفسه، أو ذاته المنقسمة المزدوجة، أو إلى صديقه، يقول:

تذهبُ إلى فتاةٍ في أوَّلِ الحَيْضِ

تستريحُ لحظةً من أوجاعنا

تتزوجُ صُنْفَصافَةً ضالَّةً في «الطَّوَاسِينِ»،

أو جُمَيْزَةً ضالَّةً في «المواقفِ»،

تهربُ من رائحةِ النُهودِ

تُدْمِنُ نكهةَ الحُرُوفِ

تنامُ على ساعدِ المتصوِّفةِ الخارجينَ

تشاركُ جيشَ القرامِطِ

تعيشُ أوجاعنا كنبيلٍ من عُصورِ الكُتُبِ<sup>(٧٨)</sup>

ففى هذا المقطع نرى نموذجاً للشاعر الحداثى، المغترب، الضعيف ، المدَّعي للثورة ، فهو يحب أن يكون فى جيش القرامط الذى يقتل كل من يلقاه ، ويستحل الأموال والأعراض، بينما هو يقرأ كتاب الحلاج «الطَّوَاسِينِ»، وكتاب النُفَرى «المواقفِ»، ويتوهم أن هؤلاء المتصوفة هم الخارجون على الشرع والقانون ، وأنه باتباعهم يكون قد سلك

نفسه، فى عداد الغريباء والثوار المطرودين، من حظيرة الدين ؛ لأنهم شقوا عصا الطاعة واستحقوا القتل بقولهم فى الدين؛ بأقوال مبهمة مجسمة ومشبهة. ولكن الشاعر لا يخلص لهذه الدعوى، إذ يخلطها بأمرين لا يتفقان معها هما «رائحة النهود» و «نكهة الحروف» هنا لا تتردد فى القول بأن «الهدف» قد التبس على الشاعر، ولانحب أن نزعّم أن هذا الإعلاء للقرامطة وللمتصوفة الخارجين من أثر أدونيس، فالشاعر هنا متلبس بحالة مكتملة، حالة الضعف المودى بصاحبه نحو هاوية لا يريد لها لنفسه ، وهو يقاوم، وكلما عَنّ له الهرب أفاق، وكلما أمسك سيفه لم يستطع رفعه ؛ لذلك بقى فى الخطر دائماً ، يتهاوى ثم ينهض، وهذا هو معنى الانقسام، الذى صارت فيه رائحة النهود ، ونكهة الحروف متجاورتين.



لقد لمسنا موضوع «التناص» لمساً خفيفاً فيما سبق ، ولكننا يجب أن نتوقف عنده هنا وقفة أطول؛ لأن «التناص الصوفي» يمثل بُعداً من أهم أبعاد الأثر الصوفي عند شعراء الحساسية الجديدة فى مصر ، ويتخذ التناص الصوفي أشكالاً متعددة، ومستويات متباعدة ، بدءاً من التضمين والاقتباس، لأبيات أو جمل من تراث الصوفية الشعرى والنثرى ، إلى مستوى خفى باطنى يتماهى فيه النص الصوفي القديم فى النص الحدائى.

والحق أن هدف الشاعر الحدائى من تعامله مع النصوص القديمة ليس دائماً هدفاً إيجابياً ، بل هو يعمد إلى هذا التداخل والامتصاص ليحقق بعض ما تهدف إليه الحدائى من هدم ومغايرة، تقول جوليا كرسيفا «كان أسلوب الحوار بين النصوص .. ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبى، أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحدائية فإننا نستطيع القول بدون مبالغة ، بأنه قانون جوهرى، إذ هى نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص وفى نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً»<sup>(٧٨)</sup>.

والتناص بأنواعه (تضمين - اقتباس - محاكاة ساخرة/ موازية) وبأهدافه المتباعدة (فقد يصبح التشويش هدفاً للتناص) يمثل ضرورة من ضرورات الحدائى<sup>(٨٠)</sup> . كما يرى كل من محمد مفتاح ، كمال أبو ديب، صلاح فضل ، وهو قانون جوهرى كما ذكرت جوليا كرسيفا. كما يرى منظرو مابعد الحدائى فى الثقافة الغربية المعاصرة، أن التناص يمثل نمطاً أساسياً فى هذه الثقافة ، سواء ماكان منه مقابسة أو معارضة Pastich ، أم محاكاة ساخرة Parody<sup>(٨١)</sup>.

التضمين والاقْتباس<sup>(٨٢)</sup>، هما أكثر أنواع التناص وروداً في الشعر الحدائى، وهذا اللون هو أكثر الأنواع غوايةً، وقد يضع الشاعر النص القديم في بداية الديوان، أو على رأس القصيدة، وقد يلجأ إلى لون من «حسن التخلص» ليذكر بضعة أبيات في سياق قصيدته، أو نصاً نثرياً للنفري أو سواء من الصوفية القدماء، كما يقتبس الشاعر كثيراً من عبارات وألفاظ الصوفية لجعلها عنواناً على عمله.

ومن أمثلة التناص الذى يعتمد على تضمين النصوص الصوفية، ماصنعه «حلمي سالم» فى ديوانه «البائية والحائى» حيث ضمن ثلاثة نصوص للحلاج والنفري، وابن الفارض، ففى قصيدته «الشخصان الفرخان» يضمن قول الحلاج:

يا نَسِيمَ الرُّوحِ قُولِي للرُّشَا      لَمْ يَزِدْنِي الوَرْدُ إِلَّا عَطَشًا  
لي حَبِيبُ حُبِّهِ وَسَطُ الحَشَا      إِنْ يَشَأْ يَمْشِي عَلَى خَدِّي مَشَى  
رُوحُهُ رُوحِي وَرُوحِي رُوحُهُ      إِنْ شَاءَ شِئْتُ وَإِنْ شِئْتُ يَشَأْ<sup>(٨٣)</sup>

وقد مهد الشاعر لهذا التضمين بالحديث عن «الرجل الرمزي» الذى هو فى منتصف القصيدة الحلاج وفى نهايتها النفري، الذى يقتبس منه الشاعر قوله «إفرح فاءنى لا أحب إلا الفرخان»<sup>(٨٤)</sup> فيصبح عند الشاعر:

إِلْتَفَتَ إِلَيَّ وَقَالَ افْرَحْ إِنِّي لَا أَحِبُّ إِلَّا الْفَرْخَانَ<sup>(٨٥)</sup>

فالرجل الرمزي (النفري) يأخذ الشاعر إلى دُغْلٍ، فيصبح فى حال أشبه بالسُكْر والفناء، حيث سار بلا ساقين، والتناص هنا مع النفري يبدأ من العنوان، الذى نسب إلى الشاعر وصاحبه «الفرح»، لكن السياق الذى وردت فيه النصوص التى يتناص فيها الشاعر مع الحلاج ومع النفري، سياق مغاير لسياق الأبيات، والعبارات المقتبسة، فالسياق الصوفى سياق رمزي روحى، وسياق الشاعر الحدائى سياق حسى، يبلغ أحياناً حد الشبقية. كذلك يلجأ الشاعر إلى نص النفري «موقف بحر»<sup>(٨٦)</sup> فينقله بتمامه فى نهاية القصيدة، وهولون من التناص، أبسط ما يميزه أنه يلجأ إلى التشويش، بل يهدف إليه عامداً، فنص النفري «موقف بحر» يبلغ من الرمزية الصوفية غايتها، إذ يقف العبد (النفري) فى حضرة الحق، ويتلقى منه خطاباً مباشراً، يأمره فيه بالانفصال عن السوى (الكون كله) لأجل الاتصال بالواحد، وهذا اللون من التناص، لانجده كثيراً عند عبد الصبور والبياتى، ونجده عند أدونيس على نحو مختلف، يتمهى فيه النص القديم فى النص الحديث.

وفى قصيدة «رجل حاضر وامرأة محتضرة» من نفس الديوان، يضمن الشاعر من قصيدة ابن الفارض الشهيرة:

تَهْ دَلَالًا فَانْتَ أَهْلُ لَذَاكَ وَتَحَكُّمُ فَالْحُسْنُ قَدْ أَعْطَاكَ (٨٧)

فيختار الأبيات ١ ، ٨ ، ١٠ ، ٣٦ ، ٣٩ ، وهو مقطع غزلي ، منه البيت الشهير:

يُحْشِرُ الْعَاشِقُونَ تَحْتَ لُؤَائِي وَجَمِيعُ الْمِلَاحِ تَحْتَ لُؤَاكَ

الذي به سمي ابن الفارض سلطان العاشقين، وقد استغل الشاعر قدرة هذا الشعر على حمل المعنى القريب ، معنى الحب الإنساني ، مع معنى الحب الإلهي ، وله حق في ذلك ولاشك ، ولكن يبقى أن التناص هنا ليس بريئاً، في اختيار هذه الأبيات من تراث العشق الإلهي ، في هذا السياق المغاير بالمرة ، وقد يكون التشويش مما يهدف إليه الشاعر أيضاً ، وقد يكون التضاد والهدم هدفاً من أهداف الشاعر، ففي حين يتحدث ابن الفارض عن الرق والعبودية ، وعن السيادة والتحكم، وعن السلطنة والخضوع، أي عن عاشق متسلط مسيطر ، ومعشوق مستسلم متبتل، فإن الشاعر الحداثي ، لا يرى في العشق هذا الرأي البتة، فهو عاشق، معشوقته «الأسى مشوارها اليومي»، كما أن العاشق نفسه «عازف كسر الربابة كي يسير على الشرايين»، وبين العاشقين «انسجام بالتفاخر والتذاذ بالشروخ» و الانكسار والتفاخر والشروخ مذكورة مع النبوة أيضاً، فهذه هي حياة العاشق العصري ، الذي يمارس العشق باعتباره طقساً يومياً، يشبه الجلوس على المقاهي والحانات، وركوب الأتوبيس والتعمك في الشوارع ، (وكل ذلك مذكور في القصيدة) ، ولقد سبق أن عبر صلاح عبد الصبور عن كل ذلك باسم السأم ، لكن السأم عند شاعر الحساسية الجديدة، قد يكون هو والنبوة سواء ، هل لأن مفهوم السأم اختلف؟ أو أن مفهوم النبوة انتفى، أم لأن مفهوم القصيدة أصبح يسلك طريق أدونيس، ويتكبد طريق صلاح عبد الصبور؟ ربما لكل تلك الأسباب. والخلاصة أنه في حين كان الصوفية يستعينون بالشعر العربي الغزلي والخمري للتعبير عن حبهم الإلهي وحالات السكر والفناء الصوفي، فإن شاعر الحساسية الجديدة يستخدم نصوص الشعر الصوفي للتعبير عن الشبقي واليومي المستهلك.

أما الشاعر «فريد أبو سعدة» فينجح في إبداع قصيدة بعنوان «غزلان الضوء» يصف فيها «سجادة» ، والشاعر باعتباره فناً تشكلياً- إذ تخصص في دراسة الفنون- له قدرة عالية على رصد «الحركة» ، والمشهد الذي تحويه السجادة ويصوره لنا الشاعر في قصيدته حياً نابضاً ، أساسه سرب غزلان، وما يهمنها منها المقطع الذي يعمل فيه



على «التضمين» من شعر ابن الفارض حيث يقول الشاعر:

الغزلانُ اقتحمتْ أوراقَ الكتبِ

وراحتْ تمضغُ في بطءِ كلماتِ العشقِ،

تجرُّ ابنَ الفارضِ من تكتِّهِ

يصرخُ مبتهلاً كُفِّي

« ما بينَ معترِكِ الأحداقِ والمُهَجِ »

أنا القَتِيلُ بلا إنمٍ ولا حَرَجِ،<sup>(٨٨)</sup>

هنا تتداخل المحاكاة الساخرة Parody مع المقابلة أو المعارضة أي المحاكاة غير الساخرة Pastich ، ولا يخفى ماتمثلة الغزلان من رمزية صوفية ، ونجدها عن ابن عربي في ترجمان الأشواق واضحة ، حيث يمثل «مرعى الغزلان» مكاناً يعدل الدير والمسجد، ولكن ذكر الغزلان في قصيدة ابن الفارض هو الأدعى لاستحضار صورة الغزلان في مرعاها ، حيث يقول واصفاً محبوبه:

تَراهُ إنْ غابَ عني كُلُّ جارحةٍ      في كُلِّ معنى رائقٍ بهِجِ

في نعمةِ العودِ والنأيِ الرُخيمِ إذا      تألفاً بينَ الحنانِ من الهَجِ

وفي مسارحِ غزلانِ الخُمائلِ في      بَرْدِ الأصائلِ، والأصباحِ في البَلَجِ<sup>(٨٩)</sup>

هنا تبدو براعة الشاعر في استحضار المعنى الذي يرمى إليه ابن الفارض، معنى الوحدة الوجودية ، التي تجعله يرى محبوبه، مثل ابن عربي ، في كل معنى لطيف، فيراه في نعمة العود، والنأي، كما يراه في مسارح غزلان الخُمائل، وهنا ينتقل الشاعر (أبو سعدة) من المقابلة إلى «الباروديا» حيث عادت «الغزلان» إلى طبيعتها المرحية بل الشيطانية فأخذت تمضغ كلمات العشق المنقوشة على أوراق الكتب، ثم التفتت إلى سلطان العاشقين، تأبى إلا العبت به ، وكأنما أخذته على غرة ، فإذا هي تمسك «تكتته»، تكاد تفكها ، بل هي فكته ، ووضعت «الشيخ» في مأزق ، فإذا هو يصرخ مبتهلاً طالباً من الغزلان أن تكف عن العبت به ، لكن الشيخ حينما يناشد الغزلان أن تكف عن العبت بتكته ، ينشد:

ما بينَ معترِكِ الأحداقِ والمُهَجِ ... الخ

فكانه لا يدعو الغزلان للكف عن معايبته ، بل هو نفسه يعايبها، فما من أحداق ادعى لإثارة لواعج العشق أكثر مما تستدعي عيون الغزلان (الأحداق) نفسها، فهي

المثال المرتجى ، وحينما يقول الشيخ مخاطباً الغزلان: أنا القتل بلا إثم ولا حرج ، فقد دخل فى حال الوجد ، وأصبح لا يفرق بين يده ورجله ، ولا يعرف أرضاً من سماء ، فحينئذ :

تَمْتَلِءُ الْغُرْفَةُ بِالْكَائِنَةِ وَبِالْكَائِنِ

بِالنَّاسِخِ وَالْمَنْسُوخِ ،

الْقَاتِلِ وَالْمَقْتُولِ

فَضَاءٌ تَسْبُحُ فِيهِ زَخَارِفُ كَالْمَنْشُورِ

تَقْبُ وَتَغْطُسُ فِي الضَّوِّ الْمَنْخُولِ<sup>(٩٠)</sup>

المشهد هنا لا يذكرنا بالمقابلات اللفظية التى هى سمة من سمات شعر ابن الفارض فحسب، بل بما يروى عنه من حالات كان يتواجد فيها ، حتى يرقص ويغيب عن الوعى متأثراً بما يسمع طرباً وسكراً بخمر الحب ، وغياباً فى حضرة المعشوق ، وهكذا يؤدى التناص فى مثل هذا الموضع دوره كاكمل مايكون .

ويمثل التداخل النصى عند شعراء الحساسية الجديدة مع نصوص «النصري» فى «المواقف والمخاطبات»، ظاهرة ملحوظة فى شعرهم، ولا شك أن تأثير أدونيس فى هذه النقطة مما لا يستطيع إنكاره أحد ، ولكى لاحظت أن الموجة الثانية من شعراء الحساسية الجديدة أصبحوا يتأثرون خطوات الجيل السابق لهم، وربما لم يعد الاتصال بينهم وبين أدونيس مباشراً ، لكنه قائم وقوى عند «محمد آدم» منهم خاصة .

فى قصيدة «أحمد طه» ذات المقاطع «ثنائية» يمثل نص النصري بما يحمل من رمزية، ومقدرة لغوية، وفكر صوفى معبر عن الوجد والفناء، صوتاً موازياً ومتقاطعا مع صوت الشاعر ، وهو يتوازى معه من حيث المضمون والموقف، أما تداخله معه نصياً فهو يتقاطع معه لأنه يدخل فى نسيج النص الجديد ، سواء بالمحاكاة الموازية أو التضمين .

فى المقطع الأول بعنوان «واحد» يتحدث الشاعر عن الانفراد، والاعتراب، فيعلن الخصام مع السموات حاملاً زاده، وموصداً أبواب القلب ، ويعلن الخصام مع العالم كذلك، يقول الشاعر :

أَنَاوَلُ نَفْسِي الْخَمِيرَ وَخَبَزَ الْمَوَاجِيدِ ، فَالْيَوْمَ أَتَمَمْتُ لِي مَيِّتَتِي ،

اِخْتَزَنْتُ حُرُوفِي

دَجِيمِي جَحِيمٌ وَجِيمُكَ جَنَّةٌ ،

وأنا واحدٌ في الجحيمِ

أُسَبِّحُنِي وأَقْدَسُنِي<sup>(٩١)</sup>

ويمكن اعتبار هذا اللون من التناص «عقدا» كما يسميه الخطيب القزويني<sup>(٩٢)</sup> ، حيث يعتمد الشاعر على عبارة النفري «الحرف يسرى حيث القصد، جيم جنة ، جيم جحيم»<sup>(٩٣)</sup>.

وفي قول الشاعر في «موقف الموت» من نفس القصيدة:

وأجعلُ من غيبتَي آخرِ العهدِ بي،

وأفارقُ أسْمِي،

فقد اعتمد على عبارة النفري «إن لم ترني فلا تفارق اسمي»<sup>(٩٤)</sup> وكذلك يتناص تناصاً ضدياً في قوله :

فبشَرِ جُمُوعِ السَّوَى بمَجِيئِكَ، وأملأ جِوانِحهم فَرَحاً، إنَّهم ضُعفاء

مع عبارات كثيرة للنفري مثل قوله «وقال لي أخل بيتك من السوي»<sup>(٩٥)</sup> وقوله «وقال لي إذا رأيْتِي في بيتك فلا ضحكك ولا بكاء، وإذا رأيْتني والسَّوَى فبكاء ، وإذا خرج السَّوَى فضحكك ونعماء»<sup>(٩٦)</sup>.

وهكذا يعتمد الشاعر نص النفري مختزناً للذاكرة تجتره ، لاليعبر عما يحسه الشاعر ويريد قوله ، بل ليتقاطع معه، ويحاكيه أسلوبياً في نفس الوقت. وهذه من خصائص «التناص الصوفي» عند شعراء الحساسية الجديدة التي يختلفون في التوفيق فيها كل بحسب مقدرته وأسلوبه، ويبقى أدونيس وحده ، رائداً، وصاحب المقدره العاليه والنموذج الأعلى لهم في تمثله لنصوص النفري تمثلاً كبيراً ، كأنما صار «ذنباً» قد ملأ جوفه بكل ماتركه النفري من «خراف» أعنى أنه قد هضم ذلك كله هضماً حسناً.

ومثلما صنع «أحمد طه» في قصيدته ، اعتمد الشاعر «عبد المقصود عبد الكريم» في ديوانه، نص النفري أيضاً، فأدخله في نسيج عمله سواء باعتماد صيغة المخاطبات في بعض المواضع مثل قوله:

يا «عبد» في الموتِ تَرْتَاحُ ، يأكُلُ جِثَّتَكَ القَبْرُ

ما الفرقُ إنْ أَكَلَتَكَ الحَبِيبَةُ أو أَكَلَتَكَ الثَّعَابِينُ؟

يا «عبد»، لا تبتئس

خذلتك القبيلة أو رفستك الحمامة (٩٧)

فهنا تبدو «الباروديا» واضحة جلية بين قول الشاعر «لا تبتئس ، خذلتك القبيلة أو رفستك الحمامة وقول النفري «يا عبد فرحك بما آتيتك أولى من حزنك على ما لم أوتك» (٩٨).

وأما قول الشاعر :

لكل شيء قلب وقلب الركة السل

الركة تنقلب وقلب الركة لا ينقلب (٩٩)

فهو يقتبس قول النفري «يا عبد لكل شيء قلب ، وقلب القلب همه المحزون، يا عبد القلب ينقلب، قلب القلب لا ينقلب» (١٠٠). وهنا تقوم المحاكاة بإزاحة المعنى من سياق الروحى إلى سياق مغاير، لكنه لا يتضاد مع النص الأصلي بل يتوازى معه ، فالحزن والمرارة والمرض كلها ابتلاءات، إذا كان النفري يدفعها بعيداً ، ويجعلها دليل صحة ، فإن شاعرنا (وهو طبيب) لا يجد علاجاً «للمرض» بل يتسلى بالسخرية ، لعله ينسى أو يسلو:

افترشوا القلب كلوا واشربوا هنيئاً

في هواكم يُمسخ السل ذبابه (١٠١)

كذلك يتحول المعنى من سياق قول الشاعر:

مثلي تمسقينه

« غششتك إذ دلتك على سواي» (١٠٢)

إلى سياق مغاير لما عند النفري (١٠٣)

وإذا كان «عبد المقصود عبد الكريم» قد اتخذ صيغة «المخاطبات» ياعبد، ليوجه الخطاب إلى كل عبد ممن يقصدهم بشعره أو ليجرد من نفسه شخصاً يخاطبه ، فإن «حسن طلب» قد جعل من المواقف عنواناً على بعض أعماله فسماه «من مواقف أبى على: موقف سر من رأى» وهو يقف أمام السوسن يتخاطبان بقال ، وقلت ، والسوسن هو الشعر ، وكالعادة يشغله اللعب ، وإن قصد سواه ، وعلى كل حال فاتخاذ صيغة أو شكل Form المخاطبة ، لم يفده كثيراً» (١٠٤).

أما «محمد آدم» ، فقد علا صوت النص الفائب على صوت الحاضر عنده، ولاسيما صوت كل من أدونيس ومحمد عفيفي مطر ، ففى قصيدته «الخصراء أحياناً تسمى الورد»<sup>(١٠٥)</sup> لانجد سوى قصيدة محمد عفيفي مطر «قراءة» متأثرة على الصفحات و وقد جعل الشاعر من «الوقف» عنواناً على بعض المقاطع لمجرد «التحسين».

ولم يستطيع «أحمد الشهاوي» أن يعبر إلى شئ مما حواه «ترجمان الأشواق» أبعد من اسم «النظام» محبوبة ابن عربي ، إذ يقول:

سَيِّدِي

خُصَّنِي بِـ«النَّظَامِ»

وخصَّ حَبِيبِي بِمَنْ هُوَ أَعْرَفُ<sup>(١٠٦)</sup>

وتستفيد إيمان مرسال من أسلوب المقابلة عند النفري فى مثل قولها:

وأوغلُ فى البُوحِ أعلنُ أني

أبدلُ راسي كثنوبي

وأنِّي تبدلتُ عني

فلا أنتَ مِنِّي

ولا الكونُ مِنِّي<sup>(١٠٧)</sup>

ولشعراء الفرس المتصوفين نصيب أيضاً فى التناص الصوفى عند شاعر الحساسية الجديدة فى مصر ، ففى «قصيدة «النهارات» «لوليد منير» يتم توظيف التناص الصوفى على خير وجه ، حيث يقول:

نَهَارُ فيه مشغولُ أنا بالطَّيرِ

علَّما «فريد الدين» أن على لسان الطَّيرِ تكتشفُ الطَّبيعةُ شكلَ حِكْمَتِها

وأن الطَّيرِ فى لُغةِ الهَوَى لُغةٌ

أرى قلبى كما لو كان ماوى الطَّيرِ قلبى

أو أرى نفسى كأنى الطَّيرُ والمأوى معا<sup>(١٠٨)</sup>

لقد كان فريد الدين العطار يرى العشق هو القوة العظمى التى تحكم العالم ، يراه أقوى من الإيمان والكفر معاً ، والطيور فى عمله «منطق الطير» رمز للسالكين فى

الطريق ، وفى نهاية رحلتها نحو السَّيْمَرْغ (=الحق) تكتشف الطيور أن ما جاهدوا للوصول إليه كامن فى نفوسهم، وهكذا جعل الشاعر هنا من تلك الحقيقة ، حقيقة الفناء فى العشق، مثلاً له، والمعروف أن العشق عند العطار نوعان: عشق الصورة وعشق المعرفة ، فعشق الصورة زائل؛ لأنه يتعلق بالماديات، أما عشق المعرفة فهو عشق الله الواحد الدائم الذى لا يزول، وقد استبدل الشاعر هنا عشق الحرية بعشق المعرفة، وهو استبدال جيد ، لم يبع فيه الشاعر عظيماً بحقير أو زائلاً بباق، فالحرية فى ذاتها وفى معناها الأصل العالى تمثل انعتاقاً من المادية ، ومن الحسى إلى ما هو حق وخير وجمال، وذلك هو عين ما يبحث عنه الشاعر هنا:

الطَّيْرُ من أسمائه الحُسْنَى :

الخفيفُ السَّابِحُ المُسترسِلُ المتناغمُ العالى

أنادي الطَّيْرُ يا حُرِّيَّتِي فيقولُ لي : طُوبَى

أنادي الطَّيْرُ يا كينُونَتِي فيقولُ لي طُوبَى

أنادي الطَّيْرُ، يا طيرُ ابتعدْ بي عن تفاهاتي وعن سِجْنِي

وعن عَطَبِ الفؤادِ أنا هنا رهن الضرورةِ

والرَّهَانُ على هناكَ على الأعالي

والرَّهَانُ على الهَوَى الباقي على حُرِّيَّتِي يا طَيْرُ<sup>(١٠٩)</sup>

فالشاعر هنا يبحث عن الانعتاق من سجن الضرورة ، ومعناها كل ما يتعلق به جموع الغافلين (الأوغاد) وفى نفس الآن هو يبحث عما يشغله، فى داخل نفسه أيضاً ، فى الكينونة ، فإذا كان الشاعر يطلب الأعالي ، ويشكو عطب الفؤاد، فذلك أنه يعلم أن الأعالي لا تتال بسيف ورمح ولا تطوى من أجلها الفياض والجبال وتركب البحار (ولاسيما فى هذا الزمن الذى فيه تستطيع امرأة أن تضغط زراً فيقذف حمماً من الجحيم تقتل الآلاف) بل السفر الروحى ، والبحث عن (الكنز) الداخلى هو المجهود الذى يناط بالشاعر بذله للوصول إلى الحرية والانعتاق من سجن التفاهات والضرورة إلى أفق الحرية ، والتي هي صنو الهوى (العشق) الذى يرمز الطير للسلوك فى طريقه.



## هوامش الفصل التاسع

- (١) حلمى سالم : شعراء السبعينيات فى مصر، المرجع الاجتماعي والثقافي، مجلة الشعر، عدد ٥٦، القاهرة ١٩٨٩م ، ص٢٤.
- (٢) د. صبري حافظ : تحولات الشعر والواقع في السبعينيات ، مجلة ألف ، عدد ١١ الجامعة الأمريكية ، القاهرة ١٩٩١م ، ص٢٥.
- (٣) راجع كتاب جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث ص٢٦٥ حيث يقول صلاح عبد الصبور «هناك حساسية جديدة ولدت فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات = ولم يعبر عنها ، وأرجو أن أستطيع التعبير عنها ، هذه الحساسية الجديدة فى مجتمعنا العربى نلمسها فى حالة «كراهية الذات» التى تتملكنا ، بعد أن تعدينا مرحلة «نقد الذات» فى الستينيات ، وهى ماعبرت عنه فى شعرى ومسرحى.
- (٤) إدوار الخراط: لمحات عن شعر الحساسية الجديدة فى مصر ، أسسه النظرية وإنجازاته الشعرية ، مجلة الشعر عدد ٥٦ ، القاهرة ، ١٩٨٩م ، ص٦.
- (٥) مارشال بيرمان: الحداثة أمس ، واليوم ، وغداً ، ترجمة د. جابر عصفور ، مجلة إبداع، عدد أبريل ، ١٩٩٢م ، ص٢٨.
- (٦) د. كمال أبو ديب : اللفة مكوناً من مكونات الوعى الحداثى (لغة النص ورؤياه)، مجلة نزوى ، العدد الأول ، مسقط ، ١٩٩٤م ، ص٢٢.
- (٧) عدد «إضاءة ٧٧» الثانى ، ديسمبر ١٩٧٧م، نقلاً عن إدوار الخراط، مجلة الشعر ص١٤ (مرجع مذكور).
- (٨) ندوة «شعراء السبعينيات فى مصر» مجلة الكرمل عدد ١٤ ، قبرص ١٩٨٤م ، ص٣١٠.
- (٩) أبو حيان التوحيدي : الإشارات الإلهية ، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٨١م ، ص١٧٧-١٧٨.
- (١٠) نفسه ص ٢٨٦.
- (١١) المواقف والمخاطبات ص ٢٢١.
- (١٢) نفسه ص ٢٢٨-٢٣٩.
- (١٣) أدونيس : الأعمال الكاملة ج١، ص٥٧٢.
- (١٤) أدونيس : الأعمال الكاملة ج١، ص٥٧٧-٥٧٨.
- (١٥) حسن طلب: علم السندس، مجلة الشعر العدد ٦٤ ، القاهرة أكتوبر ١٩٩١، ص٣٩-٤٠.
- (١٦) حسن طلب : أزل النار فى أبد النور ، دار النديم، القاهرة ، ١٩٨٨م، ص٧٨.
- (١٧) حسن طلب : آية جيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢م ، ص٥.
- (١٨) آية جيم ص٢٧.
- (١٩) د. سيزا قاسم دراز: آية جيم ، مجلة ألف عدد ١١، ص١١٩.
- (٢٠) د. نصر حامد أبو زيد : العلامات فى التراث ، دراسة استكشافية، ضمن كتاب أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس المصرية، القاهرة ١٩٨٦م، ص٩٨.

- (٢١) ابن عربى: الفتوحات المكية، السفر الأول ( ط عثمان يحيى ) ، القاهرة ١٩٨٥ م ، ص ٣٠٤-٣٠٥.
- (٢٢) د. نصر أبو زيد : المرجع السابق ص ٩٩.
- (٢٣) المواقف والمخاطبات : ص ٢٣١.
- (٢٤) السابق ص ١٨٠ .
- (٢٥) نفسه ص ١٨٠ .
- (٢٦) آية جيم ص ٩٧.
- (٢٧) حلمى سالم : البائية والحائى، كتاب الغد ، القاهرة د. ت، ويرجع أنه صادر فى سنة ١٩٩٠ م.
- (٢٨) حلمى سالم : البائية والحائى ص ٨٠-٨١.
- (٢٩) البائية والحائى ص ١٢٣-١٢٤
- (٣٠) نفسه ص ١١٤.
- (٣١) حلمى سالم: المستوصف: ، إبداع عدد أكتوبر، القاهرة ١٩٩١ م ، ص ٣٨-٣٩.
- (٣٢) محمود نسيم : عرس الرماذ ، كتاب الغد، القاهرة ١٩٨٩ م، ص ٤٧.
- (٣٣) راجع د. مصطفى ناصف: صحراء الورد، حول مأزق الحرية فى الشعر المعاصر، إبداع عدد يناير ١٩٩٤ م ، ص ٩٩.
- (٣٤) فريد أبو سعدة : الغزاة تقفز فى النار ، كتاب الغد ، القاهرة ١٩٩٠ م، ص ٤١.
- (٣٥) جمال القصاص: شمس الرخام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١ م ، ص ٨.
- (٣٦) د. مصطفى ناصف: صحراء الورد.. ص ٨٦.
- (٣٧) ابن خلدون : المقدمة ص ٤٧٢ ، يقول ابن خلدون مفرقاً بين السحر والتصوف : « وقد يوجد لبعض المتصوفة وأصحاب الكرامات تأثير أيضاً فى أحوال العالم ، وليس معدوداً من جنس السحر ، وإنما هو بالإمداد الإلهى؛ لأن طريقتهم ونحلتهم من آثار النبوة وتوابعها.
- (٣٨) راجع: رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولى ومبارك حنوز، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٨ م ، ص ١١.
- (٣٩) راجع : د. محمود رجب : الاغتراب ، ج ١ ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٧٨ م، ص ٢٢.
- (٤٠) نقلا عن د. محمد مصطفى : دراسات عن الجنيد البغدادي (٢) المقامات والأحوال، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة ١٩٨٨ م ، ص ٢٠٧.
- (٤١) أبو حيان التوحيدى: الإشارات الإلهية ص ٢٠٣.
- (٤٢) د. جابر عصفور : واحد من شعراء السبعينيات ، مجلة إبداع ، عدد مايو ١٩٩١ م، ص ٥٤ ، وراجع أيضاً : إدوار الخراط : على سبيل التقديم ، الكرمل عدد ١٤ ، قبرص ١٩٨٤ م ، ص ٧.
- (٤٣) محمد صالح: خط الزوال ، دار سعاد الصباح ، القاهرة - الكويت ١٩٩٢ م، ص ١٠٣.
- (٤٤) محمد سليمان : سليمان الملك ، أصوات أدبية (١٠) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٠ م ، ص ٢١.
- (٤٥) المصدر السابق ص ٢٦.
- (٤٦) نفس المصدر ص ٥٩.



- (٤٧) فريد أبو سعدة : الفزالة تقفز فى النار ص ٩ .
- (٤٨) د. جابر عصفور : المرجع السابق ص ٥٤ .
- (٤٩) جمال القصاص : البحيرة تصفو لطاثرها ، مجلة الشعر ، عدد ٥٨ ، القاهرة، أبريل ١٩٩٠م، ص ١٩ .
- (٥٠) عبد المقصود عبد الكريم : أزدهم بالممالك ٨٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٢م ، ص ١٤٦ .
- (٥١) السابق ص ١٤٧ .
- (٥٢) أبو حيان التوحيدى : الإشارات الإلهية ص ٩٠ .
- (٥٣) تقديم الدكتور عبد الرحمن بدوى للإشارات الإلهية ص ١٤ .
- (٥٤) السابق ص ١١٤ .
- (٥٥) السابق ص ١١٢ .
- (٥٦) القشيري : الرسالة ج١ ، ص ٣٦٩ .
- (٥٧) حلمى سالم : البائية والحائي ص ٨٥ - ٨٦ .
- (٥٨) جمال القصاص: شمس الرخام ص ٥٩ .
- (٥٩) القشيري : الرسالة ج١ ، ص ٣٧٠ .
- (٦٠) نفلأ عن د. محمد مصطفى ص ٢٠٧ .
- (٦١) أحمد الشهاوى : الأحاديث ، السفر الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١م . ص ١٥٠ .
- (٦٢) عبد المقصود عبد الكريم : أزدهم بالممالك ص ١٤٤ .
- (٦٣) نفس المصدر ص ١٦٠ .
- (٦٤) نفس المصدر ص ١٦٣ .
- (٦٥) المصدر السابق ص ١٤٧ .
- (٦٦) المواقف والمخاطبات ص ٧٠ .
- (٦٧) وليد منير : قصائد للبعيد البعيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨م، ص ٤٥-٤٧ .
- (٦٨) المصدر السابق : ص ٦٨ .
- (٦٩) عبد المقصود عبد الكريم: أزدهم بالممالك ٨٨، ص ١٦٦
- (٧٠) فريدة أبو سعدة : وردة للطواسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨م ، ص ١٦، ١٧ .
- (٧١) نفس المصدر ص ١٦ .
- (٧٢) السابق ص ١٨-١٩ .
- (٧٣) فريد أبو سعدة : الفزالة تقفز فى النار ص ٢٢ - ٢٣ .
- (٧٤) المصدر السابق ص ١٤-١٥ .
- (٧٥) نفسه ص ٢٩ .
- (٧٦) السفر إلى منابت الأنهار، مطبوعات الراهقى، طنطا ١٩٨٥م، ص ٥٢ .

- (٧٧) أحمد الشهاوى : الأحاديث (١) ص ٤٩ - ٥٠ .
- (٧٨) أزدهم بالممالك ص ٨٥ - ٨٦ .
- (٧٩) جوليا كرسيتيفا: علم النص ، ترجمة فريد الزاهى ، دار توبقال، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩١ م ، ص ٧٩ .
- (٨٠) راجع حول التناص كل من : د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، د. كمال أبو ديب (الحدائث السلطة النص: فى مجلة فصول) ود. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت ، عالم المعرفة ، (١٦٤) ١٩٩٢ م .
- (٨١) راجع : مدخل إلى مابعد الحدائث ، إعداد وترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة (كتابات نقدية ٢٦) القاهرة ١٩٩٤ م، ص ١٩ وما بعدها .
- (٨٢) يعرف الخطيب القزوينى الاقتباس بقوله « هو أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث لا على أنه منه كقول الحريرى .. فلم يكن إلا كلمح البصر، أو هو أقرب ، حتى أنشد فأغرب، ص ٥٧٥، وأما التضمنين فهو أن يضمن الشعر شيئاً من شعر الغير مع التبيه عليه ص ٥٨٠ - ٥٨١، راجع : الإيضاح فى علوم البلاغة ، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى ، ط٥ ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ١٩٧٥ م .
- (٨٣) البائية والحائى ص ٣٢، والنص فى ديوان الحلاج ص ٤١ ، وكلمة الروح فى البيت الأول فى الريح فى الديوان ، وكذلك إن شاء شئت فى البيت الثالث، رواية الديوان إن يشأ شئت .
- (٨٤) المواقف والمخاطبات ص ١٣٧ .
- (٨٥) البائية والحائى ص ٣٧ .
- (٨٦) المواقف والمخاطبات ص ١٣٣ ، والبائية والحائى ص ٣٩ - ٤٠ .
- (٨٧) راجع ديوان ابن الفارض ص ٢٠٢ وما بعدها ، والبائية والحائى ص ٧٥ - ٧٦ .
- (٨٨) فريدة أبو سمدة : الغزاة تقفز فى النار ص ٩٢ - ٩٤ ، وديوان ابن الفارض ص ١٩٣ .
- (٨٩) ديوان ابن الفارض ص ١٩٥ .
- (٩٠) الغزاة تقفز فى النار ص ٩٤ .
- (٩١) أحمد طه : قصيدة : ثنائية ، مجلة الكرمل عدد ١٤ ، قبرص ١٩٨٤ ، ص ٣١٦ .
- (٩٢) «العقد هو أن ينظم نثر لا على طريق الاقتباس ومنه القرآن والحديث وكلام البلغاء» ، الإيضاح ص ٥٨٤ .
- (٩٣) المواقف والمخاطبات ص ١٨٣ .
- (٩٤) المواقف والمخاطبات ص ١٠٩ .
- (٩٥) نفسه ص ١٠٤ .
- (٩٦) نفسه ص ١٠٥ .
- (٩٧) أزدهم بالممالك ص ٣٩ .
- (٩٨) النفرى : نفسه ص ٢٤٤ .
- (٩٩) أزدهم بالممالك ص ١٤٠ .
- (١٠٠) النفرى : نفسه ص ٢١٧ .

- (١٠١) أزدحم بالممالك ص ١٤١ .
- (١٠٢) أزدحم بالممالك ص ١٤٩-١٥٠ .
- (١٠٣) راجع : المواقف والمخاطبات ص ٧١ .
- (١٠٤) راجع : حسن طلب فى إبداع عدد ديسمبر ٨٦ ص ٢٧ وما بعدها .
- (١٠٥) راجع : إبداع العدد المذكور أعلاه ص ١٠١ - ١٠٩ .
- (١٠٦) الأحاديث ص ١٠٢ .
- (١٠٧) إيمان مرسل: اتصافات تخرج من كاف التكوين ، كتاب الفد ، القاهرة، ١٩٩٠ م ، ص ٣٨ .
- (١٠٨) وليد منير : النهارات ، مجلة إبداع ، عدد مايو ١٩٩١ م ، ص ١٠١ .
- (١٠٩) نفس المصدر ص ١٠١ - ١٠٢ .





## خاتمة



## خاتمة

● قام المنهج الذى اعتمدته فى دراسة الأثر الصوفي فى الشعر العربي المعاصر على أساس التسليم بأمرين أساسيين هما، أولاً: أن الشاعر المعاصر ليس متصوفاً، بل قارئاً للفلسفة الصوفية ومتأثر برموز وأفكار الصوفية، أو متأمل لسلوك بعض الصوفية فى بيئته أو خارجها، سواء كانت هذه الصوفية إسلامية أم غير إسلامية، دينية أم غير دينية، ثانياً: أن لكل شاعر من هؤلاء الشعراء، اتجاهه فى التأثر بالصوفية، فالشاعر الرومنتيكي، والمتأثر بالصوفية، تغلب عليه الرومنتيكية، وإن كان يتوصل إلى رؤية قريبة من الرؤية الصوفية، إلا أنها ليست هي، كذلك الشاعر الواقعي الثوري، والشاعر الوجودي والشاعر الرمزي أو السريالي.

ولقد بدأت كتابي بمقدمة بينت فيها الظروف التى أحاطت بالشاعر المعاصر، وما دفعه للتأثر بثقافات، وعقائد، وآداب مختلفة ومتعددة، وما عاناه من غربة وآلام بسبب الاضطهاد والظلم والاستبداد، بينت كيف كانت الدعوة لنبذ الحضارة العربية وما يمثلها من فكر وأدب، تحت دعوى التجديد والتقدم، واحدة من أهم القنوات التى انسربت منها إلى الشاعر المعاصر دعوى الخروج على العقيدة، وعلى الموروث، وانطلق بعض الشعراء إلى التصوف باعتباره ممثلاً لذلك الخروج على مسار تلك الحضارة.

وفى سبيل توضيح حدود الدراسة، بينت أن ألواناً من التصوف قد خرجت من حدود هذا البحث، كرؤية محمود درويش للوطن والأرض باعتبارها مثال المحبوبة ورمزاً لها، إذ يحل الشاعر في الوطن ويتوحد مع الأرض، حتى صار شاعر الأرض، و«صوفي الحجر»، كما سمي نفسه، ولكن الشاعر لم يقدم أعمالاً تأثر فيها بالفلسفة الصوفية أثراً ملموساً إلا قصيدته الطويلة «الهدهد» وقد توقفت عندها فى المقدمة، ثم أشرت إلى بعض ما كتبه الشاعر «ظاهر أبو فاشا» متأثراً خطي «رابعة العدوية».

**وفى الفصل الأول :** «الفلسفة الصوفية» مهدت به لكي أبين المفاهيم التي تتطوي عليها الفلسفة الصوفية، من مصطلحات ورموز، فتناولت:

أولاً : «حدود الصوفية» وفيه تعرضت لتعريف النزعة الصوفية Mysticism والفرق بينها وبين التصوف Sufism وعلاقتها بكل من الشعر والفلسفة والدين، وأشرت إلى اتجاه الغرب نحو «صوفية» بديلة للدين المسيحي منذ بداية القرن التاسع عشر، كما أشرت إلى الآثار الشعرية التي أبدعها شعراء الفرس المسلمين متخذين الرمز الصوفي منطلقاً لهم.

ثانياً : «الله والعالم والإنسان» حيث حاولت أن أبين بإيجاز الفرق بين الرؤية الصوفية الدينية للحق (= الله) وبين الرؤية الدينية التقليدية، فتوقفت عند أعمال الحلاج والنفري، وابن الفارض وما قالوا به من حلول واتحاد وفناء ووحدة الشهود، ثم الفلسفة الصوفية التي تميز بها ابن عربي أي «وحدة الوجود»، ولقد تراوحت الرؤية الصوفية بين أصحاب الوحدة المطلقة كابن سبعين والضعيف التلمساني في أقصى اليسار، وبين الرؤية المعتدلة التي يمثلها الغزالي بقوله «العبدُ عبدٌ، والرَّبُّ ربٌّ، ولنَّ يكونَ أحدهما الآخرُ البتَّةُ»، في أقصى اليمين، وأشارت إلى رؤية الصوفية للعالم باعتباره ظلاً للحق، ورؤيتهم للإنسان أعظم مجلى لقدرة الحق، وصورة الكون، أو الكون الأصغر كما سماه ابن عربي وسواه من أصحاب النزعة الصوفية الفلسفية.

ثالثاً : «الحب الإلهي» تحدثت عن الحب الإلهي، وهو قسيم المعرفة في التصوف الإسلامي، ثم توقفت عند مفهوم الصوفية للحب، الذي يجمل من الأنثى رمزاً للذات الإلهية، وأشارت إلى الأوصاف الحسية التي جعلت الغزل الصوفي يتبع نفس طريقة الغزل الإنساني؛ لأن الصوفية لم يخترعوا للتعبير عن الحب الإلهي لغة مغايرة للغة الغزل الإنساني.

رابعاً : «الرمز الصوفي» تحدثت عن أهم الرموز التي نجد لها أثراً في الشعر العربي المعاصر، ومنها رمز المرأة والحديث في هذا الموضوع مكمل لما أوضحته فيما سبق حول الحب الإلهي، ورمز الخمر، الذي انتقل إلى التصوف كما انتقل رمز المرأة، إذ اتخذ الصوفية من شعر الخمر والألفاظ الدائرة فيه كالسكر والشرب، والرى والصحو،... إلخ مصطلحات حملت معاني مغايرة، وتوقفت وقفة أطول أمام رمز «الإنسان الكامل» أو «الكلمة»، وصورته الأسطورية عند الشيعة، وتجسيد ذلك الرمز في الإمام علي بن أبي طالب، عند الفلاة منهم، وفي الإمام المستور عند الشيعة الإمامية، كما يمثل النبي محمد (ﷺ) رمزية الإنسان الكامل منذ كانت الصوفية، كذلك يمثل «الخضر» الخالد عند المتصوفة جميعاً ذلك الإنسان الكامل، وأشارت إلى رمزية الحروف، وأخيراً رمزية الطبيعة وما تحويه من مظاهر الجمال التي تجلى فيها جمال الحق وإبداعه.

وفي الفصل الثاني : بعنوان «البعد الصوفي في المذاهب الشعرية والفلسفية المعاصرة» بدأت بحديث حول الرومنتيكية وعلاقة الرؤية الرومنتيكية بالرؤية الصوفية، منطلقاً من القول بأن الرومنتيكية تعنى في الفن ما تعنيه «وحدة الوجود» في اللاهوت، وبيئت خصائص العالم الرومنتيكى الداخلى، باعتباره مشابهاً لعالم الصوفية الباطني.



ثم توقفت عند قضية كانت مظهراً من مظاهر التجديد والتحديث التى أخذت تدخل على الشعر العربى فى النصف الثانى من هذا القرن العشرين، وهى قضية التعرض للعقيدة، أو لاسم الحق (الله) فى الشعر المعاصر وما دار حول هذه المسألة من جدل منطلقاً من هذه الوقفة للحديث عما دخل الشعر المعاصر من مفاهيم وفلسفات، وما أثر فيه من عقائد واتجاهات ولاسيما الفلسفة الوجودية، والنزعة الإنسانية الإلحادية.

وأخيراً : أشرت إلى «الرمزية والسريالية» فقد تحدثت حديثاً موجزاً عن هاتين المدرستين، وتوقفت عند عمل الشاعر أدونيس فى كتابه «الصوفية والسورالية»، وربطه بين الرؤيتين، منطلقاً من القول بأن كلا منهما رؤية مغايرة، تتطرق من مخالفة المؤلف، وتعول على المباشرة مع السائد، وقد ذكرت أنه لا تثريب على «أدونيس» أن يربط بين الصوفية والسريالية على ألا يوهم القارئ بأن الصوفية الإسلامية على وجه الخصوص، تتفق مع الرؤية السريالية، فذلك مخالف للحقيقة، وينطوى على مغالطة، لم يبرأ أدونيس من مثلها فى كثير من كتاباته.

وفى الفصل الثالث : عن «محمود حسن إسماعيل» توقفت أمام هذا الشاعر الكبير الذى مثل لجيل كامل من الشعراء الأستاذ والمعلم، وقد اتضح من دراسة ديوان شعره الضخم (أربعة أجزاء) أنه كان شاعراً كبيراً فى مرحلته الأولى التى أبدع فيها «أغاني الكوخ» و «هكذا أغنى» و «أين المفر» ولقد كانت رموز الطبيعة والمرأة ونحوها من المعانى التى دار حولها الشعر الرومنطيكي، أكثر جمالاً وشاعرية عند محمود حسن إسماعيل فى تلك المرحلة المبكرة، وكانت تلك الرؤية الرومنطكية تمتاز برمزية تقربها من الرؤية الصوفية، أكثر مما يستبين لنا من دواوينه الأخيرة التى قد توحى عناوينها بالاتجاه نحو التصوف مباشرة، مثل دواوين «نهر الحقيقة» و«صوت من الله» و «موسيقى من السر».

وفى الفصل الرابع : عن «صلاح عبد الصبور» وقد اتضح أن هذا الشاعر كان من أسبق الشعراء اهتماماً بالصوفية بكل ألوانها، وظل على عذا الاهتمام حتى آخر حياته، وقد لجأ صلاح عبد الصبور إلى النزعة الإنسانية وإلى تقنية القناع وإلى المسرح فى التعبير عن آرائه ورؤيته، وامتاز عبد الصبور باعترافه بالتراث الرومنطيكي، وتأثير الشعارين الرومنطكيين الكبيرين محمود حسن إسماعيل، وإبراهيم ناجي، كما امتاز باعترافه بمراحل تطوره الفكرى، وانتقاله من التزين بالإنكار، والقراءة فى الشيوعية،

إلى لون من التأليه، وقد وجدت شعره معبراً عن ذلك، ولاسيما ما أشرت إليه بحالة «انعدام الخوف من الموت»، Less of Fear of death كما يسميها علماء النفس، وهى حال قريبة من حال المتصوفة، ففي الموت يتحقق للصوفى الفناء الكلى فى الحق، والبقاء فى معية الحضرة ونور الحقيقة، كذلك توقفت ملياً عند نص مسرحيته الشعرية «مأساة الحلاج»، وأرجو ألا أكون مبالغاً إذ رأيت أن رؤية صلاح عبد الصبور للحلاج الناثـر والصوفى قد جاءت أسيرة لرؤية المستشرق الفرنسى ل. ماسينيون، الذى كان بدوره أسيراً للرؤية المسيحية، ولقد أخذت على الشاعر خلو نصه من الشعر الصوفى، وبما أن المسرحية قد خلت من كل شعر قديم سوى بيت عنتر بن شداد:

فَأَزُوزُ مِنْ وَقْعِ الْقَنَا بِلَبَائِهِ      وَشَكَى إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحْمَحُمُ

فقد زعمت أنه لا يبعد أن يكون ذلك من أثر الظروف المحيطة بالشاعر، إذ كتب نصه سنة ١٩٦٤م وكانت المعركة بن القديم والجديد فى ذروة اشتعالها.

وفى الفصل الخامس : «عبد الوهاب البياتى» تناولت شعره، وهو شاعر امتاز بطول رحلته الشعرية، وتمدد دواوينه ورحابة عالمه، كما امتاز بالتزامه وثورته، ولقد كان لذلك كله أثر فى توجهه نحو التصوف من زاوية متفردة، وهو قد تأثر بمصادر صوفية لم يتأثر بها مثله الشعراء العرب الآخرون، نحو أعمال الشعراء الفرس المبرزين «الرومى» و«المعطار» وغيرهما وأعمال الشاعر التركى الماركسى «ناظم حكمت» وكذا الرموز التى تأثر فيها بالأدبين الفارسي والتركي كرمز الناي، ورمز البلبل والوردة، كذلك تأثره الواضح بالشاعر الفارسى الصوفى المتفلسف «عمر الخيام» ولاسيما برؤيته المتشائمة اللاأدرية، وتأملاته فى الوجود والعدم، كذلك انفرد البياتى برمز قد يكون «ادونيس» أسبق منه فى اختراعه، كما يرى الدكتور إحسان عباس، هو رمز «عائشة» الذى ارتبط بالخيام أولاً، ثم صار رمزاً كونياً، وصار عنواناً على رؤية تعبر عن الإيمان بالتعين، وإعادة الخلق، وفلسفة التحول والصيرورة، والخلود، وارتبط رمز عائشة عند البياتى برمزية «الإنسان الكامل» والخضر الخالد، رمز البقاء والتعين. كما أشرت فى تحليلى لقصيدة البياتى «عذاب الحلاج»، إلى اتفاقه مع صلاح عبد الصبور فى تأثرهما برؤية ماسينيون للحلاج باعتباره شهيداً للعشق، وناثراً مناضلاً، وقلت إن بناء كل من القصيدة والمسرحية متشابه، ولكنى لا أقطع بقراءة أحدهما لعمل الآخر قبل كتابة عمله، وكذلك توقفت عند الأقتعة الصوفية التى ابتدعها البياتى، فتداخل قناع الخيام فى قناع السهروردي، وتداخل قناع ابن عربى مع أقتعة أخرى..

وفى الفصل السادس : وهو فصل صغير خصصته للشاعر السوداني «محمد الفيتوري» توقفت أمام رؤيته الرومنطيقية الرقيقة التى غطى عليها اهتمام النقاد باتجاهه الواقعى وتهليلهم استجابة لاتجاهه الثورى، كما حاولت تحليل مجموعته الشعرية الصغيرة «معزوفة لدرويش متجول» وهى مجموعة متأثرة بالرؤية الصوفية، وفيها استخدم الشاعر تقنية القناع، وقد أشرت إلى احتمال تأثره فى بعض المواضع بصلاح عبدالصبور.

وفى الفصل السابع : تناولت شعر أدونيس (على أحمد سعيد) وما استعان به من رموز صوفية، وما دار فى شعره من معانٍ اشتبهت أو تشابهت مع العالم الصوفى الذى اعتاد أن يقرأ فيه ويكتب عنه، وقد أشرت فى بداية هذا الفصل إلى ما امتاز به أدونيس وما تفرد به فى اتجاهه الشعرى، إذ دأب على مهاجمة التاريخ والثقافة العربية، واختار من هذا التاريخ أشخاصاً أجلهم ورفع من شأنهم منطلقاً من رؤية باطنية، فهو يمجّد القرامطة، وأصحاب ثورة الزنج، والحلاج، ومن على شاكلتهم وحدهم، ويجعل من الأحداث التى ارتبطت بهم مواطن الفخر الجديرة بالتسجيل والإشادة، وتوقفت عند مصادر الأثر الصوفى عنده، وقد حاول بعض النقاد أن يربط بين شعر أدونيس وبين فلسفة الشاعر الروسى «سولوفيف» ولكنى وجدت أن اتجاه أدونيس نحو تراثه الشيعى والباطنى، ونحو الأساطير الشرقية واليونانية، ولا سيما الرؤية الأورفية المستمدة من «أوهيد» فى كتابه «مسخ الكائنات» وسواه من المصادر، وكذلك أعمال الشاعر الألمانى «ريلكه» Relik، فضلاً عن التراث الصوفى الإسلامى المتعدد المصادر، كل ذلك كان أثره أوضح من أثر الشاعر الروسى المذكور، وتوقفت عند مفهوم «القصيدة الكلية» التى دعا أدونيس لها، وقد ارتبط هذا المفهوم بالتأثير الصوفى، الذى دعا إليه فيما يشبه «البيان الشعرى»، وتوقفت عند عمله «مفرد بصيغة الجمع»، الذى جمّله تطبيقاً لمفهوم القصيدة الكلية، وقلت إن المنطلق الذى بنى عليه عمله هو منطلق فلسفى، قائم على تصور للعالم وللإنسان وللإبداع، على أساس القول «بوحدة الوجود المادية»، لا «وحدة الوجود الروحية» التى يقول بها ابن عربى، كما تناولت رمزية «الإنسان الكامل» وربطت بين هذا المفهوم عند الشيعة وعند الشاعر، كذلك توقفت عند رمزية «الخضر»، باعتباره ممثلاً للتحوّل والسيرورة وعقيدة التناسخ من ناحية، وممثلاً للإنسان الكامل والإمام المستور عند الشيعة، وقد ربط أدونيس بين الخضر والمسيح وعلي (الإمام) وعلي (الشاعر) أو أدونيس نفسه، كما توقفت عند رؤية أدونيس للحب أو بالأحرى رؤيته للجنس، ويمثلها بوضوح يقوله:

## وقلتُ : الجسدُ لا الحبُّ جلدُ الزَّمنِ مسامُ الأرضِ الجَسَدُ لا الحبُّ قَوْسُ الأفقِ عَضَلَةُ الرِّيحِ

وتبين من دراسة شعر الحب عنده أنه يربط بين الرؤية الصوفية للحب، ورؤيته للجنس ربطاً مفتعلاً، إذ يكثر من ذكر ابن عربي والحلاج والنفري، في حين أنه أقرب إلى السرياليين الذين ألَّهوا جسد المرأة، وإلى د. هـ. لورنس D.H. Lawrence الذي اتخذ من الجنس ديناً.

كما توقفت قليلاً عند بعض القصائد التي اتخذ أدونيس «المرأة» شكلاً لها، ووقع فيها أثر صوفي، وعند بعض الرؤى والأحلام التي أشبهت أحلام الصوفية المسجلة في كتب «ابن عربي» و«ابن قضيبة البان» وسواهما، وأخيراً توقفت لتأمل موقف أدونيس من النفري، فرأيت أن اهتمامه بعمله الأوحى «المواقف والمخاطبات» يُذكرُ له فيشكر، حيث كان من أوائل من التفاتوا لأهميته برغم أن هذا الكتاب منشور بالقاهرة منذ سنة ١٩٣٥م، وبرغم ذلك فقد تأكد لي أن أدونيس قد حاول أن يجعل من رؤية النفري رؤية مشابهة أو مثيلة للرؤية المادية الإلحادية، ولا سيما لدى السرياليين، وهذا ادعاء لا نوافقه عليه، فما يزال عمل النفري فريداً شامخاً، بقوة الإيمان فيه، كما هو شامخ بقوة الخيال، لا بشناعة الهدم والمغايرة كما يزعم أدونيس.

**وفى الفصل الثامن :** توقفت لدراسة الشاعر «محمد عفيفي مطر» فحاولت أن ألقى الضوء على بعض ما تأثر به الشاعر من رؤى الصوفية، وذكرت أنه انفرد باهتمامه الواضح بالتصوف العملي الذي مارسه أهله وذووه وعاشه هو طفلاً في الريف، أعنى «المولد» وطقوس الاحتفالات الصوفية «كالحضرة» وزيارة أهل البيت وأهل الكرامات ونحوها من مظاهر الاهتمام الشعبي بالتصوف، كما ربطت بين ذلك كله وبين تصويره لمفهوم «الإنسان الكامل» فلم يعد «الإنسان الكامل» هو «الحقيقة المحمدية» المجردة كما تصوره المتصوفة، بل صار هو النبي محمد (ﷺ) ذاته، وسيرته، وأهله، رمزاً على ذلك الإنسان الكامل المنشود لانتشال الأمة من وهنتها ورفع الإصر عنها، ويهتم الشاعر بالتاريخ والثقافة العربية على العكس من أدونيس، ويرتبط «مطر» بالأرض والطمى والقبيلة، كما يرتبط بالذاكرة الشعرية ارتباطاً قوياً متفرداً.

وفى الفصل التاسع (الأخير) : تناولت شعر الحداثة المصرى تحت عنوان «شعراء الحساسية الجديدة فى مصر» (النوأت) وهم شعراء السبعينيات فى أكثر التسميات شيوعاً، وقد أضفت إلى شعراء جماعتى «إضاءة ٧٧» و«أصوات» بعض الشعراء المتميزين الذين لم ينضموا لهاتين الجماعتين، وأهمهم شاعران هما «محمد صالح» و«فريد أبو سعدة»، ثم بعض من تميز صوتهم الشعرى، وتأثروا بالتصوف من الموجة التالية لشعراء السبعينيات ولاسيما أحمد الشهاوي وإيمان مرسال. وقد درست أثر التصوف فى شعر الحساسية الجديدة فى مصر دراسة موجزة جامعة فتناولت دور اللغة الصوفية فى شعرهم وربطت بين رمزية الحروف والسحر، وأشارت إلى الولوج باللعب اللغوي، ثم تناولت ملمحاً من الملامح التى اشترك فيها الشعراء مع المتصوفة وهو «الاغتراب»، وكذلك «الحزن»، وكيف عبر هؤلاء الشعراء عن اغترابهم بانقسام الذات على نفسها، وهو غاية ما يصل إليه المغترب، وتعرضت كذلك لنماذج الشخصيات الصوفية التى ذكرها واهتم بها الشعراء فى شعرهم، من خلال «المرأة» و«القنباة»، الخارجى وقد دأب أغلبهم على ارتداء قناع داخلى تمثل فيما ذكرته من قبل وهو «انقسام الذات» الشائع عندهم بعدُ. والمحاكاة الموازية (المقابسة) والتضمين. باعتبارها ألواناً من «التناس» شاعت عند هؤلاء الشعراء .





## **المصادر والمراجع**





## المصادر والمراجع

### أولاً - المصادر :

#### ( أ ) مصادر النصوص الصوفية :

- ( ١ ) التوحيدى ( أبو حيان على بن محمد ) : الإشارات الإلهية، تحقيق د. عبدالرحمن بدوى، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت، ودار القلم، بيروت ١٩٨١م.
- ( ٢ ) الجامى ( عبد الرحمن بن أحمد بن محمد ) ليلى والمجنون ، ترجمة د. محمد غنيمى هلال ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٩م.
- ( ٣ ) الحلاج (الحسين بن منصور) : ديوان الحلاج ، صنعه وأصلحه د. كامل مصطفى الشيبى بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٤م.
- ( ٤ ) \_\_\_\_\_ : كتاب الطواسين، طبعة دار النديم للصحافة، القاهرة ، ١٩٨٩، (مصورة عن طبعة بيروت ١٩٧٢م).
- ( ٥ ) الرومى (مولانا جلال الدين) مثنوى ، الجزء الثالث ، ترجمة د. إبراهيم الدسوقي شتا ، الزهراء للإعلام العربى ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٢م.
- ( ٦ ) السَّراج (أبو نصر السراج الطوسى) : اللمع فى التصوف، تحقيق د. عبدالحليم محمود وطه عبد الباقي سرور ، دار الكتب الحديثة بالقاهرة ، ومكتبة المشى ببغداد ١٩٦٠م.
- ( ٧ ) السهروردى (شهاب الدين يحيى بن أميرك) : هياكل النور، تحقيق د. محمد على أبو ريان ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ١٩٥٧م.
- ( ٨ ) ابن عربى (الشيخ الأكبر محيى الدين محمد بن على) : اصطلاحات الصوفية ملحق بالترميزات للجرجاني، ط . بغداد ١٩٨٦م.
- ( ٩ ) \_\_\_\_\_ : ترجمان الأشواق ، دار بيروت للطباعة ، بيروت ١٩٨١م.
- ( ١٠ ) \_\_\_\_\_ : الفتوحات المكية ، السفر الأول (١٩٧٢م) والسفر الثانى (١٩٧٤م) السفر الثالث (١٩٧٦م) تحقيق د. عثمان يحيى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ( ١١ ) \_\_\_\_\_ : رسالة الولاية والنبوة، تحقيق د. حامد طاهر، مجلة «ألف» الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، عدد ٥ ، ربيع ١٩٨٥م.
- ( ١٢ ) \_\_\_\_\_ : فصوص الحِكم ، تحقيق وشرح د. أبو العلا عفيفي ، ط٢ ، دار الكتاب العربى ، بيروت ١٩٨٠م.
- ( ١٣ ) ابن عطاء الله السكندرى (أحمد بن محمد) : التتوير فى إسقاط التدبير، تحقيق وتعليق موسى الوشى وعبد العال العرابى، مجمع البحوث الإسلامية ، القاهرة ١٩٧١م.

- (١٤) \_\_\_\_\_ : الحِكم ، بشرح الشيخ عبد المجيد الشرنوبى الأزهرى ، مكتبة القاهرة ، القاهرة ١٩٥٨م.
- (١٥) المطار (فريد الدين المطار النيسابورى) : منطق الطير ، ترجمة د. بديع محمد جمعة ، ط٣ ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٨٤م.
- (١٦) الغزالى (أبو حامد محمد بن محمد) : مجموعة رسائل الإمام الفزالى (٤) (رسالة الطير) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٦م.
- (١٧) \_\_\_\_\_ : المنقذ من الضلال ، مكتبة الجندى ، القاهرة ١٩٧٣م.
- (١٨) ابن الفارض (أبو حفص عمر) : ديوان ابن الفارض ، تحقيق د. عبد الخالق محمود ، ط١ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٤م.
- (١٩) القشيري (عبد الكريم بن هوازن) : الرسالة القشيرية (جزءان) تحقيق د. عبد الحليم محمود ، ومحمود بن الشريف ، دار الكتب الحديثة ، القاهرة ١٩٧٢م.
- (٢٠) ابن مسرة (محمد بن عبد الله) : كتاب خواص الحروف ، تحقيق د. محمد كمال جعفر (من تراث ابن مسرة) المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٨٢م.
- (٢١) النفري (محمد بن عبد الجبار) : المواقف والمخاطبات ، تحقيق آرثر آريرى تقديم د. عبد القادر محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥م.

#### (ب) مصادر الشعر المعاصر :

- (٢٢) أحمد الشهاوى : الأحاديث (السفر الأول) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩١م.
- (٢٣) أدونيس (على أحمد سعيد) : الأعمال الشعرية الكاملة (مجلدان) ط٤ ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٥م.
- (٢٤) إيمان مرسل : اتصافات تخرج من كاف التكوين ، الغد ، القاهرة ١٩٩٠م.
- (٢٥) بدر شاكر الشياب : الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٢م.
- (٢٦) جمال القصاص : شمس الرخام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١م.
- (٢٧) حسن طلب : أزل النار فى أبد النور ، دار النديم ، القاهرة ١٩٨٨م.
- (٢٨) \_\_\_\_\_ : آية جيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٢م.
- (٢٩) حلمى سالم : البائية والحائى ، الغد ، القاهرة ، ١٩٩٠م.
- (٣٠) صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور (ثلاثة أجزاء فى مجلدين) دار العودة ، بيروت ١٩٨٣م.
- (٣١) \_\_\_\_\_ : الإبحار فى الذاكرة ، ط٣ ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٢م.
- (٣٢) طاهر أبو فاشا : راهب الليل ، الطبعة الأولى ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٨٣م.
- (٣٣) عبد الرحمن الشرقاوى : من أب مصرى وقصائد أخرى ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ١٩٦٨م.

- (٢٤) عبد المقصود عبد الكريم : أزدحم بالممالك ٨٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٢م.
- (٢٥) عبد الوهاب البياتى : ديوان البياتى (مجلدان) الطبعة الرابعة ، دار العودة بيروت ١٩٩٠م.
- (٢٦) \_\_\_\_\_ : بستان عائشة ، الطبعة الأولى: دار الشروق ، القاهرة ١٩٨٦م.
- (٢٧) فتحى سعيد : مسافر إلى الأبد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧م.
- (٢٨) فريد أبو سعد: السفر إلى منابت الأنهار ، كتاب الرافعى(٤) ، طنطا ١٩٨٥م.
- (٢٩) \_\_\_\_\_ : الغزالة تقفز فى النار ، الغد ، القاهرة، ١٩٩٠م.
- (٤٠) \_\_\_\_\_ : وردة للطواسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨م.
- (٤١) محمد سليمان : سليمان الملك ، أصوات أدبية (١٠) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٠م.
- (٤٢) محمد صالح : خط الزوال، دار سعاد الصباح ، القاهرة - الكويت ١٩٩٢م.
- (٤٣) محمد عفيفى مطر: احتفاليات المومياء المتوحشة ، ط١، دار سينا للنشر، القاهرة ١٩٩٤م.
- (٤٤) \_\_\_\_\_ : أنت واحدها وهى أعضاؤك انتشرت ، دار الشئون الثقافية بغداد ١٩٨٦م.
- (٤٥) \_\_\_\_\_ : من دفتر الصمت ، الهيئة العامة لقصور الثقافة (أصوات أدبية-٥٢)، القاهرة ١٩٩٤م.
- (٤٦) \_\_\_\_\_ : رباعية الفرح، الطبعة الأولى ، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٠م.
- (٤٧) \_\_\_\_\_ : يتحدث الطمى ، مكتبة مدبولى ، القاهرة، ١٩٧٧م.
- (٤٨) محمد الفيتورى : ديوان الفيتورى (مجلدان) دار العودة ، بيروت ١٩٧٩م.
- (٤٩) \_\_\_\_\_ : يأتى الماشقون إليك، الطبعة الأولى ، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٢م.
- (٥٠) محمد مهدى الجواهري : المجموعة الشعرية الكاملة ، ج١، ط١، الأولى، دار العودة ، بيروت ١٩٦٨م.
- (٥١) محمود حسن إسماعيل : الأعمال الكاملة (أربعة مجلدات) دار سعاد الصباح، القاهرة ١٩٩٣م.
- (٥٢) محمود درويش : ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧م.
- (٥٣) \_\_\_\_\_ : الهدهد، مجلة الكرمل عدد ٢٨ ، قبرص، ١٩٩٠م.
- (٥٤) محمود نسيم : عرس الرماد، الغد ، القاهرة ١٩٨٩م.
- (٥٥) ملك عبد العزيز : قال المساء ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٦م.
- (٥٦) وليد منير : قصائد للبعيد البعيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨م.

(ج) مصادر أخرى :

- ٥٧) الأشعمرى ( أبو الحسن على بن إسماعيل) : مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين ج١، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ط١، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٠م.
- ٥٨) البحترى (الوليد بن عبيد بن يحيى الطائى): ديوان البحترى، الجزء الأول تحقيق حسن كامل الصيرفى ، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٢م.
- ٥٩) البهاء زهير ( زهير بن محمد) ديوان البهاء زهير ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجبلاوى، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٢م.
- ٦٠) الجرجانى ( أبو الحسن على بن محمد المعروف بالسيد الشريف) : التعريفات، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦م.
- ٦١) جميل بن معمر : ديوان جميل، جمع وتحقيق د. حسين نصار، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩م.
- ٦٢) ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد) : مقدمة ابن خلدون ، دار الشعب القاهرة د.ت.
- ٦٣) الخيام ( عمر الخيام النيسابورى) : رباعيات عمر الخيام ، ترجمة بدر توفيق، أخبار اليوم القاهرة ١٩٨٩م.
- ٦٤) الزهاوى (جميل صدقى) : ديوان الزهاوى ، تحقيق د. شوقى ضيف الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٠م.
- ٦٥) سامي الكيالي: السُّهروردي (نوابغ الفكر المريى) دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦م.
- ٦٦) ابن سلام ( محمد بن سلام الجمعى) : طبقات فحول الشعراء ، السفر الثانى تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة ١٩٧٤م.
- ٦٧) السلمى (أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين النيسابورى) غلطات الصوفية ، تحقيق د. عبد الفتاح النادى ، مطبعة الإرشاد ، القاهرة ١٩٨٥م.
- ٦٨) الشهرستانى (أبو الفتح محمد بن أبى بكر بن أحمد) : الملل والنحل (ثلاثة أجزاء فى مجلد واحد) تحقيق عبد العزيز الوكيل ، مؤسسة الحلبي القاهرة د.ت.
- ٦٩) د. عبد الرحمن بدوى ( محقق و مترجم): الأفلاطونية المحدثة عند العرب، ط٢، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٧٩م.
- ٧٠) \_\_\_\_\_ : (محقق و مترجم) : الإنسان الكامل فى الإسلام، ط٢، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٧٦م.
- ٧١) القاشانى (عبد الرزاق بن أحمد) : اصطلاحات الصوفية ، تحقيق د. محمد كمال جعفر . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.
- ٧٢) ابن قتيبة ( عبد الله بن مسلم) : الشمر والشعراء (جزءان) تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢م.

- ٧٣) القزوينى ( الخطيب القزوينى جلال الدين محمد بن سعد الدين عبد الرحمن) الإيضاح فى علوم البلاغة ، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى، دار الكتاب اللبنانى ، طه بيروت ١٩٧٥م.
- ٧٤) ابن كثير (أبو الفداء إسماعيل بن كثير) : تفسير القرآن العظيم ج١، مكتبة دار التراث ، القاهرة دت.
- ٧٥) المتنبى (أبو الطيب أحمد بن الحسين) : ديوان المتنبى، شرح عبد الرحمن البرقوقي (أريمة أجزاء) دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٨٠م.
- ٧٦) مجنون ليلى (قيس بن الملوح) : ديوان مجنون ليلى ، جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج ، مكتبة مصر ، القاهرة ، دت.
- ٧٧) المعرى (أبو الملاء أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخى): اللزوميات، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجى ، مكتبة الهلال بيروت، ومكتبة الخانجى القاهرة ١٣٤٢هـ.
- ٧٨) ابن هشام (أبو محمد جمال الدين عبد الله بن يوسف بن أحمد) : أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، تحقيق عبد المتعال الصعيدى ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٨٢م.

## ثانياً - المراجع العربية والمعربة :

### ( أ ) الكتب :

- ٧٩) د. أبو الوفا الغنيمى التفتازانى : مدخل إلى التصوف الإسلامى ، دار الثقافة ط ٤ ، القاهرة ١٩٨٦م.
- ٨٠) د. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، عالم المعرفة (٢) الكويت ١٩٧٨م.
- ٨١) أحمد حسان : (مترجم ومحرر) مدخل إلى مابعد الحداثة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٤ م.
- ٨٢) أحمد ديدات: الله فى العقيدة المسيحية، ترجمة أحمد عثمان، المختار الإسلامى القاهرة ١٩٩١م.
- ٨٣) د. أحمد عبد الحى : شعر صلاح عبد الصبور الغنائى، الموقف والأداة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨م.
- ٨٤) أدونيس ( على أحمد سعيد) مقدمة للشعر العربى ، ط٤ ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٣م.
- ٨٥) \_\_\_\_\_ : الثابت والمتحول ١- الأصول ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٦م.
- ٨٦) \_\_\_\_\_ : الصوفية والسوريالية ، الطبعة الأولى ، دار الساقي ، لندن ، ١٩٩٢م.
- ٨٧) أشفيتسر (ألبرت) : فلسفة الحضارة ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، مراجعة د. زكى نجيب محمود، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٨٧م.

- ٨٨) أوفيد Ovideus : مسخ الكائنات ، ترجمة د. ثروت عكاشة، مراجعة د. مجدى وهبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٤م.
- ٨٩) بارتليمي (جان) : بحث فى علم الجمال، ترجمة د. أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠م.
- ٩٠) د. بدیع محمد جمعة : من روائع الأدب الفارسى ، دار النهضة العربية بیروت، ١٩٨٣م.
- ٩١) برد يائف (نيقولاى): الحلم الواقع ، ترجمة فؤاد كامل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥م.
- ٩٢) بلاثيوس (آسين) : ابن عربى ، حياته ومذهبه ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، دار القلم ، بیروت ١٩٧٩م.
- ٩٣) بورا (موريس) : الخيال الرومانسى ، ترجمة إبراهيم الصيرفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧م.
- ٩٤) بوشنسكى (أ م) الفلسفة المعاصرة فى أوربا، ترجمه د. عزت قرنى، عالم المعرفة (١٦٥) الكويت ١٩٩٢م.
- ٩٥) تشادويك (تشارلز): الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢م.
- ٩٦) د. جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٤م.
- ٩٧) جريكوف (ب) : الله ... الإنسان .. الحرية ، محاورات فلسفية ، (مترجم) دار الثقافة الجديدة ، ط ١ ، القاهرة ١٩٨٩م.
- ٩٨) جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث ، ط ١ ، دار الشروق، بیروت ١٩٨٤م.
- ٩٩) دروكر (بيتر) : المجتمع الجديد، تشريح النظام الصناعى، ترجمة د. راشد البراوى، مؤسسة فرانكلين نیویورك ، القاهرة ١٩٦٧م.
- ١٠٠) راندال (جون هرمان): تكوين العقل الحديث (ج ٢) ترجمة د. جورج سمادة ط ٢ ، دار الثقافة ، بیروت ١٩٦٦م.
- ١٠١) ريلكه (راينر) R.M.Relik : رسائل إلى شاعر شاب ، ترجمة أحمد المدينى مجلة الكرمل عدد ٢٠/١٩ قبرص ١٩٨٦م.
- ١٠٢) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحب ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٩م.
- ١٠٣) \_\_\_\_\_ : مشكلة الحرية ، ط ٢ ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧١م.
- ١٠٤) د. زكى نجيب محمود : مع الشعراء ، ط ٦ ، دار الشروق. القاهرة ١٩٨٣م.
- ١٠٥) د. زكى مبارك : المدائح النبوية فى الأدب العربى ، دار الشعب ، القاهرة دت .
- ١٠٦) د. سليمان العطار: الخيال والشعر فى تصوف الأندلس، القاهرة ١٩٧٩م.
- ١٠٧) د. شكرى محمد عياد : بين الفلسفة والنقد ، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة ، ١٩٩٠م.

- (١٠٨) \_\_\_\_\_ : الرؤيا المقيدة ، دراسات فى التفسير الحضارى للأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٨م.
- (١٠٩) د. شوقي ضيف : دراسات فى الشعر العربى المعاصر ، ط٧ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩م.
- (١١٠) \_\_\_\_\_ : فصول فى الشعر ونقده ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧م.
- (١١١) شيلى (بيرسى بيش) : برومثيروس طليقاً ، ترجمة وتقديم د. لويس عوض ، ط٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤م.
- (١١٢) د. صبرى حافظ : استشراف الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥م.
- (١١٣) د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة (١٦٤) الكويت ١٩٩٢م.
- (١١٤) صلاح عبد الصبور : أصوات العصر ، ط٢ ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٨٥م.
- (١١٥) \_\_\_\_\_ : حياتى فى الشعر ، المجلد الثالث من ديوانه ، دار العودة بيروت ١٩٨٨م.
- (١١٦) \_\_\_\_\_ : على مشارف الخمسين ، ط١ ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٨٣م.
- (١١٧) د. عاطف جودة نصر : الرمز الشعرى عند الصوفية ، دار الأندلس ، ط٢ ، بيروت ١٩٨٣م.
- (١١٨) د. عبد الحميد يونس : معجم الفلوكلور ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٣م.
- (١١٩) د. عبد الرحمن بدوى : الأدب الألمانى فى نصف قرن ، عالم المعرفة (١٨١) الكويت ١٩٩٤م.
- (١٢٠) \_\_\_\_\_ : شخصيات قلقة فى الإسلام ، ط٢ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٩٧٨م.
- (١٢١) \_\_\_\_\_ : دراسات فى الفلسفة الوجودية ، ط٢ ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٣م.
- (١٢٢) \_\_\_\_\_ : شطحات الصوفية ، ط٢ ، دار القلم بيروت ، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٨٨م.
- (١٢٣) \_\_\_\_\_ : نيتشه ، الطبعة الخامسة ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٩٧٥م.
- (١٢٤) د. عبد الميززى المقالح : أزمة القصيدة العربية ، مشروع تساؤل ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٥م.
- (١٢٥) د. عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٨م.
- (١٢٦) \_\_\_\_\_ : قضايا ومواقف ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٢م.
- (١٢٧) عبد الوهاب البياتى ومحى الدين صبحى : البحث عن ينباع الشعر والرؤيا ، ط١ ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٩٠م.

- (١٢٨) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٣م.
- (١٢٩) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٦م.
- (١٣٠) د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ط١، منشورات الشركة العامة للنشر ، طرابلس، ليبيا ١٩٧٨م.
- (١٣١) د. عمر موسى باشا: العفيف التلمساني، شاعر الوحدة المطلقة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٢م.
- (١٣٢) كرستيفا (جوليا) : علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار تويقال ، الدار البيضاء، ١٩٩١م.
- (١٣٣) كوين (جون) : بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٠م.
- (١٣٤) د. لويس عوض : نصوص النقد الأدبي (اليونان) ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥م.
- (١٣٥) ماكند ونالد وكاروديه : الله ، تعليق إبراهيم الإياري وآخرين ، ترجمة إبراهيم زكي خورشيد وآخرين ، دار الشعب ، القاهرة ١٩٨٠م.
- (١٣٦) ماكوري (جون): الوجودية، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة د. فؤاد زكريا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٦م.
- (١٣٧) ماكليش (أرشيبالد) : الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٣م.
- (١٣٨) مجمع اللغة العربية : المعجم الفلسفي، القاهرة ١٩٨٣م.
- (١٣٩) \_\_\_\_\_ : معجم أعلام الفكر الإنساني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.
- (١٤٠) د. محمد علي أبو ريان : أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردي دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ١٩٨٧م.
- (١٤١) \_\_\_\_\_ : الفلسفة، أصولها ومبادئها، الاسكندرية ١٩٧٦م.
- (١٤٢) د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٨م.
- (١٤٣) د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ط٢ ، دار نهضة مصر د.ت.
- (١٤٤) \_\_\_\_\_ : الحياة العاطفية بين المذرية والصوفية، دار نهضة مصر ، القاهرة، ١٩٧٦م.
- (١٤٥) د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط٢ ، الدار البيضاء - بيروت ١٩٩٢م.
- (١٤٦) د. محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح ، ط٢، الاسكندرية ، ١٩٧٩م.



- ١٤٧) د. محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان، دار الثقافة ، بيروت دت.
- ١٤٨) \_\_\_\_\_ : دراسات في الشعر العربي الحديث ، الاسكندرية ١٩٩٢م.
- ١٤٩) \_\_\_\_\_ : دراسات في النقد الأدبي بين النظرية التطبيق ، الاسكندرية ١٩٩٢م.
- ١٥٠) د. محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ( ثلاث حلقات ) ، دار نهضة مصر ، القاهرة دت.
- ١٥١) \_\_\_\_\_ : الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩م.
- ١٥٢) \_\_\_\_\_ : في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر ، القاهرة دت.
- ١٥٣) د. محمد مصطفى حلمي : ابن الفارض ، سلطان العاشقين (أعلام العرب) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٣م.
- ١٥٤) د. محمد مصطفى : دراسات عن الجنيد البغدادي (٢) المقامات والأحوال ، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة ١٩٨٨م.
- ١٥٥) د. محمود رجب : الاغتراب ج١، منشأة المعارف الاسكندرية ١٩٧٨م.
- ١٥٦) د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط ٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١م.
- ١٥٧) مجموعة مؤلفين : المعجم الفلسفي المختصر ترجمة توفيق سلوم ، دار التقدم ، موسكو، ١٩٨٦م.
- ١٥٨) ميد (هنتر) : الفلسفة أنواعها ومشكلاتها ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، نهضة مصر ، ط ٢ ، القاهر ١٩٧٥م.
- ١٥٩) د. نجيب محمد البهيبيتي: المعلقة العربية الأولى، أو عند حدود التاريخ، الجزء الأول، ط ١، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٢م.
- ١٦٠) نيتشه(فريدريك) : هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، منشورات المكتبة الأهلية ، بيروت دت.
- ١٦١) نيكولسون (رينولد) R.Nicholson : في التصوف الإسلامي وتاريخه بحوث ترجمها د. أبو العلا عفيفي، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٦م.
- ١٦٢) ولسن (كولن) : الشعر والصوفية ، ترجمة عمر الديراوى أبو حجلة ، ط ٢ ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٩م.
- ١٦٣) ياكوبسون (رومان) : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز ، دار تويقال، الدار البيضاء ١٩٨٨م.
- ١٦٤) يحيى حتى : هذا الشعر (سلسلة الأعمال الكاملة) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨م.

(ب) المقالات :

- (١٦٥) أبو العلا عفيفي: نظريات الإسلاميين فى الكلمة Logos ، مجلة كلية الآداب، الجامعة المصرية، المجلد الثانى ، ١٦ ، القاهرة ، ١٩٢٤م.
- (١٦٦) إداور الخراط: لمحات عن شعر الحساسية الجديدة فى مصر ، أسسه النظرية وإنجازاته الشعرية ، مجلة الشعر عدد ٥٦ ، القاهرة ١٩٨٩م.
- (١٦٧) \_\_\_\_\_ : على سبيل التقديم، مجلة الكرمل عدد ١٤ ، قبرص ١٩٨٤م.
- (١٦٨) د. أحمد شمس الدين الحجاجى : السيرة الهلالية ( رواية شفهية مسجلة) عدد ٢٩ من مجلة الفنون الشعبية، القاهرة ١٩٨٩م.
- (١٦٩) \_\_\_\_\_ : مولد البطل فى السيرة الشعبية العربية عدد ٣٢، ٣٣ ، من نفس المجلة السابقة ، القاهرة، ١٩٩١م.
- (١٧٠) أدونيس (على أحمد سعيد) خواطر فى النقد، مجلة فصول ، عدد ٣ ، ٤ ، مجلد ٩ ، القاهرة ١٩٩١م.
- (١٧١) \_\_\_\_\_ : أندلس الأعماق، مجلة الكرمل عدد ١٣ ، قبرص ١٩٨٤م.
- (١٧٢) \_\_\_\_\_ : لماذا أكتب؟ (نقلا عن مجلة ليبراسيون الفرنسية) مجلة الكرمل عدد ١٦ ، قبرص ١٩٨٥م.
- (١٧٣) بلند الحيدرى : من كانت تلك المرأة ؟ حوار، مجلة الكرمل عدد ١٠ ، قبرص، ١٩٨٥م.
- (١٧٤) د. جابر عصفور : واحد من شعراء السبعينات ، إبداع عدد مايو ١٩٩١م.
- (١٧٥) حلمى سالم : شعراء السبعينيات فى مصر ، المرجع الاجتماعى والثقافى، مجلة الشعر ، عدد ٥٦ ، القاهرة ١٩٨٩م.
- (١٧٦) خالدة سعيد : الملامح الفكرية للحدثة ، فصول ، عدد ٢٣ ، مجلد ٤ ، القاهرة ١٩٨٤م.
- (١٧٧) بنميس بوحالة : الرؤية الأورفية فى شعر الفيتورى ، مجلة فصول عدد ١ ، ٢ ، مجلد ٧ ، القاهر ١٩٨٧م.
- (١٧٨) د. زكى نجيب محمود : طريقة الرمز عند محبى الدين عبد عريى فى ترجمان الأشواق (الكتاب التذكارى، محبى الدين بن عريى) الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهر ١٩٦٩م.
- (١٧٩) سبندر (ستيفان) : العالم الباطنى للرومنتيكية ، فى كتاب (الرومنتيكية مالها وما عليها) ترجمة د. أحمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧م.
- (١٨٠) سمير غريب : السورية والجنون، مجلة عالم الفكر عدد ٣ ، مجلد ١٨ ، الكويت ١٩٨٧م.

- (١٨١) السيد إبراهيم محمد : قصيدة البردة ومكانتها فى التراث الصوفى ، مجلة «ألف»  
الجامعة الأمريكية ، بالقاهرة ، عدد ٥ ، ربيع ١٩٨٥ م.
- (١٨٢) د. سيزاقاسم دراز: آية جيم ، مجلة ألف عدد ١١ . الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩١ م.
- (١٨٣) د. شاكى عبد الحميد : الحلم ، والكيمياء والكتابة ، قراءة فى ديوان: أنت واحدها وهى  
أعضاؤك انتشرت ، للشاعر محمد عفيفى مطر ، مجلة فصول عدد  
٢ ، ١ ، مجلد ٧ ، القاهرة ١٩٨٧ م.
- (١٨٤) د. شكرى محمد عياد: انكسار النموذجين الرومانسى والواقعى فى الشعر ، مجلة عالم  
الفكر ، عدد أكتوبر ، الكويت ١٩٨٧ م.
- (١٨٥) د. صبرى حافظ : تحولات الشعر والواقع فى السبعينات، مجلة ألف عدد ١١ ، ربيع  
١٩٩١ م.
- (١٨٦) صلاح عبد الصبور: تجربتى فى الشعر ، مجلة فصول، عدد أكتوبر ١٩٨١ م ، (وهو نص  
محاضرة ألقاها الشاعر فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة سنة  
١٩٧٩ م.
- (١٨٧) د. عبد الرحمن بدوى : الشعر الحديث تقاهة ، وأنا الفيلسوف الوحيد (حوار) مجلة  
الكرمل، عدد ٤٣ ، قبرص ١٩٩١ م.
- (١٨٨) عبد الرحمن فهمى : الرؤية القصصية فى شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول عدد  
أكتوبر ١٩٨١ م.
- (١٨٩) د. عبد الله أحمد المهنا : الحداثة ، والعناصر المحدثه فى القصيدة العربية المعاصرة،  
مجلة عالم الفكر ، مجلد ١١ ، عدد ٣ ، الكويت ١٩٨٨ م.
- (١٩٠) د. على أحمد الشرق : ملامح الأورفية فى شعر أدونيس ، مجلة فصول عدد ١ ، ٢ ،  
مجلد ٧ ، القاهرة ١٩٨٧ م.
- (١٩١) د. على الراعى: هذا زمان الرواية ليته أيضاً كان زمان الشعر ؟ مجلة فصول عدد ربيع  
١٩٩٣ م.
- (١٩٢) فتحى عبد الله : حديث مع الشاعر محمد عفيفى مطر، مجلة القاهرة، عدد ٧٣ ، القاهرة  
١٩٨٧ م.
- (١٩٣) فريال جبورى غزول : فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر عفيفى مطر ، مجلة  
فصول، عدد ١ ، ٢ ، مجلد ٧ ، القاهرة ١٩٨٧ م.
- (١٩٤) هتسنك (أرندجان) A. Wensinek : الخضر ، دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية  
للدكتور مهدى علام ، ج ١٥ ، دار الشعب بلا تاريخ.

- (١٩٥) هيدريكو أريوس أيسو: مفهوم مختلف للقصيدة فى شعر عبد الوهاب البياتى، ترجمة د. حامد أبو أحمد ، مجلة الشعر ، القاهرة ، عدد ربيع ١٩٨٩م.
- (١٩٦) كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة ، النص ، فصول عدد ٣ ، مجلد ٤ ، القاهرة ١٩٨٤م.
- (١٩٧) \_\_\_\_\_ : اللغة مكوناً من مكونات الوعى الحداثى (لغة النص ورؤياه) مجل نزوى عدد ١ ، مسقط ١٩٩٤م.
- (١٩٨) د. محمد أبو دومة : حديث مع الدكتور عبد القادر القط، مجلة القاهرة عدد ٧٣ ، القاهرة ، ١٩٨٧م.
- (١٩٩) د. محمد أحمد بربرى: رمز الخمر فى الشعر العربى القديم، مجلة ألف الجامعة الأمريكية ، بالقاهرة ، ربيع ١٩٨٥م.
- (٢٠٠) د. محمد عبد المطلب : دوائر المعنى فى رباعية الفرح لعفيفى مطر ، مجلة «أدب ونقد» عدد ٨٢ ، القاهرة ١٩٩٢م.
- (٢٠١) د. محمد على أبو ريان: الإشرافية مدرسة أفلاطونية إسلامية (ضمن كتاب: الكتاب التذكارى شهاب الدين السهروردى)، دار الكتب، القاهرة ١٩٧٠م.
- (٢٠٢) د. محمد على الخزعلي: الحداثة فكرة فى شعر أدونيس ، مجلة عالم الفكر عدد ٣ ، مجلد ٩ ، الكويت ١٩٨٨م.
- (٢٠٢) د. محمد مصطفى بدوى : الشعر العربى الحديث بين التقاليد والثورة ، مجلة عالم الفكر، عدد ٣ ، مجلد ١٩ ، الكويت ١٩٨٨م.
- (٢٠٣) محمود أمين المالم : معلقات محمد عفيفى مطر ، مجلة إبداع ، عدد ٦ (يونيو) القاهرة ١٩٩١م.
- (٢٠٤) د. مصطفى ناصف: قراءة قصيدة ، مجلة إبداع ، عدد يناير ، القاهرة ١٩٩٢م.
- (٢٠٥) \_\_\_\_\_ : صحراء الورد ، حول مآزق الحرية فى الشعر المعاصر ، إبداع يناير ١٩٩٤م.
- (٢٠٦) د. ماهر شفيق فريد : مسرح صلاح عبد الصبور ، ملاحظات حول المعنى والمبنى، فصول، عدد أكتوبر ١٩٨١م.
- (٢٠٧) د. نصر حامد أبو زيد : العلامات ، دراسة استكشافية فى التراث (ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقا) دار إلياس المصرية، القاهرة ١٩٨٦م.
- (٢٠٨) نعمان عاشور : محمود حسن إسماعيل وشاعرية الشموخ ، مجلة الدوحة ، عدد ٥٨ ، الدوحة ، أكتوبر ١٩٨٠م.
- (٢٠٩) بيتس (وليم بتلر) W.B. Yeats رمزية الشعر ، ترجمة مصطفى رياض، مجلة فصول ، عدد ١، ٢، ٧ ، القاهرة ١٩٧٨م.

ثالثاً - المراجع الأجنبية :

**English Books and Articles :**

1. Ananda K. coomar aswamy and the sister Nivedia, Myths of the Hindus & Buddists, Dover Publications, inc., New York, 1967.
2. Anne Fremantle (ed.); the Protestant Mystics, with an introduction by W. H. Auden, N. Y. 1965.
3. Harmsworth, J.R.; Dictionary of literary Terms , Coles notes, London, Toronto, 1963.
4. Idries Shah; The way of the sufi, Penguin Books, London, 1968.
5. John M. Steadman; The Myth of Asia, a clarion Book, London, 1969.
6. Robert Graves : The Greek myths. Vol. I, Penguin Books , London, 1960.
7. Robert Gleckner, Gerald E. Enscoe (ed.); Romanticism, Points of view, Prentice Hall, U.S.A., 1970.
8. Walt whitman; Selected and with notes by : Mark Van Doren, The viking press, New York, 1959.
9. Encyclopaedia Britannica, Art (Mysticism) Vol. 12, and Art (Islamic Sufism) Vol. 9, 15 th ed. London, 1973-1974.
10. The Encyclopaedia of philosophy : Vol. 5, Art (Love) London, 1972.





## فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
• تصدير .....	٣
• مقدمة .....	٧
• الفصل الأول : الفلسفة الصوفية : .....	١٩
أولاً : حدود الصوفية : .....	٢١
( تعريف الصوفية - الصوفية الدينية - الصوفية في الغرب - الصوفية والفلسفة - الصوفية والشعر - التراث الصوفي - الصوفية في المشرق الإسلامي ) .	
ثانياً : الله - العالم - الإنسان : .....	٣١
( إله الصوفية - الحلاج والنفري وابن الفارض - الحلول والفناء ووحدة الشهود - ابن عربي ( وحدة الوجود ) - العالم - الإنسان ) .	
ثالثاً : الحب الإلهي : .....	٤٣
( الحب الإلهي والمعرفة - العشق الكوني - الأنثى رمز صوفي - الأوصاف الحسية في الغزل الصوفي - الحب الصوفي في المسيحية والإسلام ) .	
رابعاً : الرمز الصوفي : .....	٥٥
( تمهيد حول الرمز - رمز المرأة - رمز الخمر - الإنسان الكامل - الخضر - رمز الحروف - رمز الطبيعة ) .	
• الفصل الثاني : البعد الصوفي في المذاهب الشعرية والفلسفية المعاصرة .....	٨١
( مدخل - الرومنتيكية والتصوف - الوجودية والنزعة الإنسانية - الرمزية والسريالية - الحداثة ) .	
• الفصل الثالث : محمود حسن إسماعيل (السر) : .....	١٠١
( مدخل - رمز النور - السر - رموز الطبيعة والنهر والزهرة - العشب - الناي - الطبيعة والمرأة - النفس والطريق ) .	
• الفصل الرابع : صلاح عبد الصبور ( الكلمة .. الموت ) : .....	١٢٣
( مدخل - السوق والمعبد - البراءة - الجبل - الموت - الحزن ، أهل الخطوة، الحلاج)	

- ١٦٥ ..... • الفصل الخامس : عبد الوهاب البياتي ( لا غالب إلا الحب ) : .....  
( مدخل - الرومنتيكية - الالتزام - الحب ( عائشة ) - الرموز  
الصوفية - الأقتعة الصوفية ) .
- ٢٠١ ..... • الفصل السادس : محمد الفيتوري ( الدرويش المتجول ) : .....  
( مدخل - الرومنتيكي - أفريقيا ( الحبيبة المفقودة ) - أقتعة الشاعر  
الصوفية ) .
- ٢١٧ ..... • الفصل السابع : أدونيس ( كل شئ طريق ) : .....  
( مدخل - الثورة ومهاجمة التاريخ والثقافة المربية - مصادر الأثر  
الصوفي - القصيدة الكلية - مفرد بصيغة الجمع - الإنسان الكامل -  
الخضر - سفر - الحب ( الجنس ) - مرايا - رموز وأحلام -  
الفناء والحلول والتعين - النفري ) .
- ٢٦٩ ..... • الفصل الثامن : محمد عفيفي مطر ( مملكة الأحلام ) : .....  
( مدخل - الحب - الموت - الأحلام - الشخصيات الصوفية -  
التصوف الشعبي - الإنسان الكامل ) .
- ٢٩٧ ..... • الفصل التاسع : شعراء الحساسية الجديدة في مصر ( النوايت ) : .....  
( مدخل - اللفة والتصوف - الاغتراب والحزن - المرايا الصوفية -  
التقاص الصوفي ) .
- ٣٣٧ ..... • خاتمة
- ٣٤٧ ..... • ثبت المصادر والمراجع

